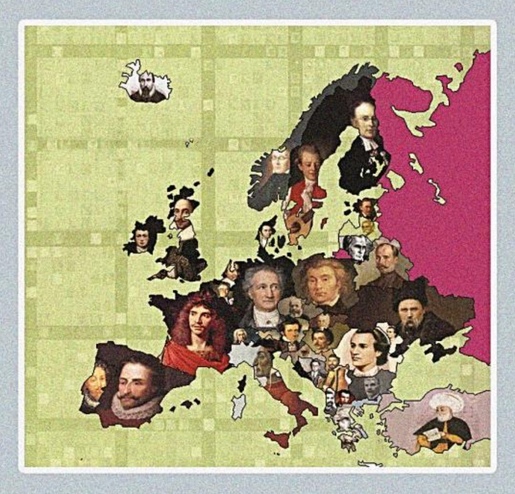
وزارة الثقافة
الهيئة العامة السورية للكتاب

تاريخ الآداب الأوروبية

(الواقعية - الحداثة - مابعد الحداثة)

III



باشراف: أنيك بونوا - دوسوسْوا - غي فونتين

تأليف: مجموعة من المؤلفين
ترجمة: موريس جلال

تاريخ الآداب (٣)

علي مولا

تاريخ الآداب الأوروبية

III

(الواقعية - الحداثة - ما بعد الحداثة)

تصميم الغلاف

عبد العزيز محمد

تاريــخ الآداب الأوروبيــة

III

(الواقعية - الحداثة - ما بعد الحداثة)

بإشراف: أنيك بونوا - دوسوسّوا - غي فونتين

تأليف : مجموعة من المؤلفين

ترجمة: موريس جــلال

منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب

وزارة الثقافة - دمشق ٢٠١٣ م

العنوان الأصلي للكتاب :

HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE EUROPÉENNE

Ouvrage realize par une équipe
De cent cinquante universitaires
De toute l'Europe géographique,
Sous la direction
d'Annick Benoit-Dusausoy er de Guy Fontaine

أنجزَ هذا المؤلف فريق من مئة وخمسين جامعياً ينتمون إلى أوروبا
بأسرها - تحت إشراف كل من: أنيك بونوا - دوسُوسوا، وغي فونتين

صدرت الطبعة الأولى
عــام ٢٠٠٧م
منشورات الهيئة العامّة السورية للكتاب

تاريخ الآداب الأوروبية: الواقعية - الحداثة - ما بعد الحداثة /تأليف مجموعة من المؤلفين؛ ترجمة موريس جلال .- ط٢ .- دمشق : الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠١٢م .- ج٢ (٦٢٤ ص)؛ ٢٤ سم.

(تاريخ الآداب؛ ٣)

١- ٨٠٩ ح هـ ي ت ٢- العنوان ٣- جلال
٤- السلسلة

مكتبة الأسد

تاريخ الآداب
«٣»

النصف الثاني من القرن التاسع عشر

النزعة الواقعية والنزعة الطبيعية

«يدعونني عالماً نفسياً، وهذا خطأ. فأنا ملتزم بالواقعية وحسب، وبأسمى معنى لها، أعني أني أصف أعماق النفس الإنسانية».

(دوستويفسكي)

إنّ الإنتاج الأدبي، في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، عصر الوضعية (Positivisme)، والعلميّة (Scientisme) اللتين لا تعتمدان سوى تحليل الوقائع الحقيقية – إنتاج يتسم بالواقعية (Réalisme)، وهي تيار أدبي [فلسفي] يمهرُ بطابعه العميق تاريخ الآداب الأوروبية. وفي منتصف هذا القرن التاسع عشر، هبت ريح تحررية جديدة من اللّيبراليّة[1] على أقطار أوروبا، فتركت أثرها في الدول الاستبدادية، كالملَكيّات الدستورية، وأنعشت بروح النزعة القومية شعوباً لبثت مجردة من حريتها ومن وحدتها القومية. وارتقى هذا المنحى الليبرالي إلى قمة أوجه، عام (١٨٤٨)، مشفوعاً بتفجير ثورات متتالية تميزت بطابع معقّد تمكن المؤرخون من وصفه بأنه «ربيع الشعوب».

في ذلك الزمان ذاته، اجتاحت أوروبا الثورةُ الصناعيةُ، وافدة من إنكلترا. وعلى صعيد الفلسفة، كانت الروح الوضعية والعلمية والعلوم لذلك العصر، ماثلة بكاملها في أعمال أوغست كومت (A. Comte)، وهربرت سبنسر (H. Spencer) (١٨٢٠–١٩٠٣). ولقد أتت ثورات عام (١٨٤٨)

(١) Libéralisation : جعل الأمور ليبرالية

إلى خيبة آمال عظيمة، فوضع نهاية للأحلام الرومانسية بالحرية، مثيراً أزمة عميقة في ضمير البشر: فراح الإنسان [الأوروبي] منذئذ يواجه واقعاً حقيقياً جديداً لم يستطع من بعد تجاهله. وإنّ شتى جوانب هذا الواقع الحقيقي، وتعزيزَ البرجوازية وازدهارها، وولوجَ النزعة المادية في الحياة اليومية، والتعديلَ الجذري لسُلَّم القيم الناجم عن كل ذلك، وجدت أساساً نظرياً لها في مذهب النفعية (utilitarisme) للفيلسوف الإنكليزي جون ستوارت ميل (J. Smill) (١٨٠٦-١٨٧٣).

لقد أدت جميع هذه العناصر إلى نسف الرومانسية الأدبية فحلت مكانها نزعةً جمالية جديدة، أي جمالية مذهب الواقعية، فالأمر يعني فناً برجوازياً نجم عن وعي ليبرالي متيقّظ باستمرار، إزاء واقع حقيقي يحيط به، وقد تشبث هذا الفن بمذهب الحركة الطبيعية (Naturalisme) حتى نهاية القرن التاسع عشر.

مذهب الواقعية: محاولة لتعريفها

ليست الواقعية (Réalisme) حركة ولم تتطور خلال النصف الثاني من القرن ١٩، وشملت أوروبا بكاملها، مُعْربةً عن ذاتها عبر الرواية (Roman)، وممارسة نفوذها على صعيدَي المسرح والشعر على نقيض الرومانسية المرتبطة بالمثالية في الفلسفة الألمانية، انطلقت الواقعية (Réalisme) في فرنسا حيث «ازدهرت في زمن أبكر، وعلى نحو أكثر حصراً» حسب رأي أويرباخ (Berthold Auerbach).

الأدب والواقع Réalité:

قد استخدم مصطلح الواقعية للمرة الأولى في القرن التاسع عشر، للدلالة على علم الجمال (Esthétique) الذي يناقض الرومانسية في مضمار التصوير الملون [Peinture]: فالمصور [الرسام بالألوان] غوستاف كوربيه (G. Courbet) (١٨١٩-١٨٧٧)، ابتكر فناً يلجأ إلى اختيار موضوعاته التي يستقيها من واقع الريف الرومانسي لدى الرسام دولاكروا (Delacroix)

ومذهب الاتباعية المسيطرة في أعمال الرسام أنغر بصفتهما نزعتين لأعراف برجوازية. وإن لوحتَيه (ما بعد الظهيرة في أورنان)، (١٨٤٩)، و(الدفن في أورنان، ١٨٥٠)، اللتين وصفتا وصفاً مُبتذِلاً بأنهما من الطراز الواقعي، فكانتا عندئذٍ موضوع فضيحة واستنكار. لكن المصور كوربيه أكد على أن الفن في التصوير لا يمكنه الاعتماد إلا على تمثيل أشياء يتيسر للمصور أن يراها فيلمسها، فوضع لافتة مكتوبة تحمل الإشارة التالية إلى «الواقعية»، وذلك في القاعة حيث كانت تعرض لوحاته عام (١٨٥٥). وحسب رأي بودلير، ارتدى ذلك المعرض «مظهر عصيان ثوروي». وإن التسويغ الوحيد لهذا المصور الملتزم بالواقعية حسب بودلير (Baudelaire) الذي ظل متشدداً في موقفه حياله – فقال: «إنها ذهنية ردة فعل، وأحياناً ما تكون ملائمةً».

تشكلَ حول المصور كوربيه مُنتدى من فنانين وأدباء. ولم تكن نزعة الواقعية في نظرهم مذهباً بل ردة فعل حيال الرومانسية. وفي رأي المدافعين عن هذه النزعة الجمالية في عقد (١٨٥٠)، وعبر أعمال المنحى الواقعي اختار الروائي عدداً من الوقائع المؤثرة فقام بجمعها وتوزيعها وتأطيرها متحرراً من اللغة الأنيقة التي تعجز عن التواؤم مع موضوعات يطرقها. وإن بودلير وفلوبير، وهما المرموقان في ذاك العصر قد عارضا هذا المفهوم الساذج للواقع وللعلاقة التي يقيمها الواقع مع الابتكار الأدبي. فالأول منهما، وهو بودلير، تساءل: «إن كان للواقعية معنىً ما»، إذ إن «كل شاعرٍ جيدٍ يلبث دوماً واقعياً» أما الثاني، أي فلوبير، فصرح بقوله: «إني أمقت كل ما تم الاتفاق على تسميته بالواقعية»، وفي شأن روايته «مدام بوفاري» قال: «هل تعتقدون أن هذا الواقع الحقيقي السافل الذي يقحمنا تصويرُه في طيات القرف لا يؤدي فقط إلى تحطيم قلوبكم، بل إلى تحطيم قلوبنا؟ ولو عرفتموني أكثر مما تفعلون لعلمتم أني أشمئز من العيشة المعتادة، وقد عزّفت دون هوادة عنها حسب ما استطعت. بيد أني، على صعيد الجمالية توخيت في هذه المرة، وهذه المرة فقط، أن أزاول هذه العيشة العادية حتى الانغماس في أعماقها».

مواضيعية[1] النزعة الواقعية وكتاباتها:

كان الكاتب الواقعي يستقي موضوعاته من الواقع الحقيقي، مع تعدد أشكاله، كما يقوم تاريخ المجتمع بتشكيل حقيقة الواقع. وقد كتب الأديب ثاكري (Thackeray)، عام (١٨٥١)، في إحدى رسائله: «يقوم فن الرواية على تمثيل الطبيعة، وعلى نقله، بأقوى قدرته، للشعورَ بالواقع الحقيقي». وأما المُنَظِّر الروسي تشيرنيشيفسكي (Tchernichevsky) في كتابه حول علاقات الفن الجمالية مع هذا الواقع، فكان على مزيد من الإعراب القاطع والصريح بما يلي: «بغيةُ الفن الأولى هي إعادة تكوين متجدّد للواقع الحقيقي»؛ فيما كان فونتان (Fontane) يبحث عن «انعكاس كل حياةٍ حقيقية وكل قوة حقيقية في مادة الفن».

من بين وجوه الواقع الصغيرة، يركز الواقعيون انتباههم على الوجه الاجتماعي، أي على صلات الفرد بمجتمعه. وليس لأبطال مؤلفات الواقعيين أي شأن بطولي. فهم، على عكس ذلك، كائناتٌ بشرية مألوفة يتلاقفها شَرَك الأمور اليومية، بكل ما تشتمل عليه من شؤون مبتذلة ومأساوية، وقد عولج هذا الوضع علاجاً جدياً، للمرة الأولى. ويُؤخَذُ أيضاً بُعد الأشخاص السيكولوجي مأخذاً رصيناً. أما دوستويفسكي بردة فعل منه إزاء الواقعية بأفقها المحدود، فكان يقول عن ذاته ما يلي: «يدعونني سيكولوجياً أي عالماً نفسانياً، وهذا خطأ، فلست سوى إنسانٍ واقعي بأسمى معنى للواقعية، أي أني أصف بأعمالي كافة سريرة النفس البشرية».

تلاعبَ الكاتبُ، عبر مقال قصته الخيالية، بُكلٍّ من الزمان والمكان والأشخاص، في سرده الروائي، سعياً منه إلى جعل ما يرويه مماثلاً للحقيقة، بالنظر إلى الواقع الخارجي، فيحوز مرجعية داخلية، وتحفيزاً

---

(١) المواضيعية Thématique: مجمل الموضوعات التي يطرقها كاتب [أو فنان] (لاروس) و Thématisme: [مذهب التشبث بالمواضيعية].

[زمانياً / ومكانياً]، وتحفيزاً سيكولوجياً منتظماً خاصاً به. وفي هذا الصدد، غدا العمل الواقعي عملاً يترابط منطقه، ويستكفي بذاته، دونما حاجة إلى التحقق منه، على صعيد العالم الخارجي. وأحياناً ما صادر العمل على قسط وافر من الكمال والتحفيز والإقناع، بحيث أنه يُشفَعُ بالواقع الحقيقي معدّلاً أو مكملاً إياه. ويزعم فلوبير بقوله: «كل ما تخترعه هو حقيقي؛ كن متأكداً من هذا، فإن شخصية «مدام بوفاري» المسكينة تتألم، دونما شك، وتبكي، في عشرين قرية فرنسية، في آن معاً، وفي الساعة الراهنة».

الرواية: نزعة الفن الأمثل للمنحى الواقعي

إن نزعة الواقعية هذه – بصفتها قبلياً (A. Priori) تمثل واقعاً حقيقياً بطبيعته، منوطاً بالزمان – تتبنى، كنمط للتعبير اللفظي، سرد الرواية الذي يأخذ في الحسبان البعد الزماني (سرد حكاية)، والتمثيل الدرامي (ومن ثم استخدام الحوار على نحو متواتر). وتختص الواقعية «بالنثر» فالنثر أوفر تلاؤماً مع وصف الواقع اليومي وتمثيله، فيُبرز بذلك معارضته «للشعر» الرومانسي الغنائي، معتبراً إياه ذاتياً وسكونياً: فتغدو الرواية، عندئذٍ الفن الأدبي المهيمن.

مذهب الواقعية الجمالية Réalisme esthétique

غوستاف فلوبير:

«إن شيئاً ما لا ينبثق من العدم: (Ex nihilo)، وهكذا، في فرنسا تستمد الواقعية الأدبية جذورها من أعمال ستاندال ولاسيما أعمال بلزاك. ففي نظرهما، قد بات الحرص على «وصف الأخلاق المعاصرة» يؤذن، في أوج النزعة الرومانسية، بمذهب الواقعية. وقد أمضى غوستاف فلوبير (١٨٢١-١٨٨٠) كل حياته في الأقاليم الفرنسية. فكرّس نفسه للفن، متشبثاً بيقين الذين يوالون عقيدة «الفن من أجل الفن». وله تصريحات كمثل

التالي: «تقوم أخلاقية الفن على الجمال بعينه، واعتبر، علاوة على كل هذا، أولاً أسلوبه الإنشائي، ثم ما هو حقيقي (Le Vrai)» «ولكون الأسلوب، بمفرده تماماً، طريقة لرؤية الأشياء والأمور»، فهما [أي الأسلوب وما هو حقيقي] يشهدان على ذلك. لكن، إن شاطر فلوبير الشعراءَ «البرناسيين» في الحرص الشديد على ما هو جميل، فغدا يبتعد عنهم متعمداً أن يختار ملاحظته لعصره بنظرة متقصية متيقظة وموضوعية. فموضوع روايته الأولى: «مدام بوفاري» (١٨٥٧) استلهم، في واقع الأمر، الحقيقة الواقعية من أرياف عصره الفرنسية. وإن «إمّا» الشخصية الرئيسية، ابنةُ رجلٍ له أرض صغيرة، وقد تمت تربيتها، كما بقي الأمر مألوفاً في ذاك العصر، داخل دير للراهبات. واستهلت حياتها، ومخيلتها مليئة بالأحلام والأوهام. وما لم تستطع احتماله، هو زواجها بشارل بوفاري، أي طبيب ريفي يفتقد المهارة، وهي الحياة الخانقة بقرب زوجها وفي مجتمع ريفي منغلق كانت تعاني فيه من الضجر. وإذ خابت آمالها، باتت تتوق إلى أن تعيش أحلام يقظتها مع عشيقها رودولف؛ غير أنه تخلى عنها. ومن جراء الديون، والذعر لدى احتمال فضيحة مزدوجة، أقدمت على الانتحار بجرعة من الزرنيخ. وسعت ابنتها اليتيمة الفقيرة إلى العثور على عمل لها، بعد موت أبيها في مصنع لغزل القطن، وإن العودة إلى حقيقة الواقع القاسية ترغم على التزام الصمت.

تتبدى موضوعية منحى المذهب الواقعي بالطريقة التي توصف بها دناءة المجتمع في الأرياف الإقليمية، وبالإلغاء الظاهر لذاتية المؤلف. لكن الأمر يعني نزعةً واقعية جمالية: فإن فلوبير المبدع، له حضور مستمر في أعماله. وفيما يخص المشهد الشهير في نزهة «إمّا» و«رودولف» عبر الغابة، حينما استسلمت المرأة الشابة لحبها للمرة الأولى، راح هذا الأديب يَصفُ وصفاً نابضاً بالحياة السيرورة الجديدة للإبداع الأدبي: «إنه لأمر جد ممتع أن يُسطر المرء ويؤلف، وألا يلبث هو ذاته، بل أن يتجول في جميع الخليقة التي يتحدث عنها. فاليوم، على سبيل المثال، وأنا رجل

وامرأة معاً تماماً، عاشق وعشيقة، في آن معاً، تنزهت ممتطياً حصاناً في غابة، وخلال ما بعد ظهيرة خريف تحت ظلال أوراق الشجر الصفراء، وكُنتُ الأحصنة والأوراق والريح». وإليكم الآن وصفاً يقرن الملاحظة بلذة الحرص على التفاصيل وبالمسافة التي يتخذها الراوي بالنسبة إلى موضوع سرده وقائع الرواية:

«لكن، إنما في ساعات وجبات الطعام، خاصةً، قد باتت قواها تنهار وتخور، في هذه القاعة الصغيرة، داخل الطابق الأرضي، فيما بقيت المدفأة تنفث سُمومَ دخانها، والبابُ يصر ويصوت، والجدران تنز، والرطوبةَ تنداح على بلاط القاعة، ويبدو لها جميع علقم وجودها ماثلاً على صحنها. وإذ تصاعد البخار من عصيدتها، ظل شعورها يتصاعد من دخيلة تصاعدَ هباتٍ أخرى من التفاهات، فيما لبث شارل [زوجها] بطيئاً في تناول وجبة طعامه وازدرادها».

(غوستاف فلوبير Gustave Flauber، مدام بوفاري)

النزعة الواقعية الأخلاقية

خلافاً للرومانسية الفرنسية والألمانية، باتت الرومانسية الإنكليزية مشتملة على جوانب تتسم بمذهب الواقعية عند كلٍ من: وورد سوروث (Word sworth)، وسكوت (Scott)، وديكنز. وهذا ما أبعد ردّة الفعل الواقعي في إنكلترا عن شطط التطهرية في الأقطار الأخرى. ومن جانب آخر، ظل المجتمع في عهد الملكة فيكتوريا، وعهد أخلاق النزعة التطهرية الروحية (Puritanisme)، قليلَ الاستعداد لقبوله (من خلال آداب تابعة للواقعية بمقدار مفرط) كشفَ النقاب جذرياً عن مواطن ضعفه. وإن التأثير المقترن بهذين السببين قد خفف من حدة مذهب الواقعية في إنكلترا.

ثابرت غالبية الروائيين الهامين، في ذاك العصر على المنحى الواقعي لحبكة الرواية (Intrigue)، فإن إليزابيث غاسكيل (E. Gaskell)، (١٨١٠-١٨٦٥) التي قضت ردحاً من حياتها في مانشستر، وضعت سير أحداث رواياتها في المناطق الشمالية ذات الصناعات الكثيفة، في روايتها: «الشمال والجنوب» (١٨٥٥). وكانت الطبقة الأرستقراطية موضوع الدراسة الساخرة لدى جورج ميرديث (١٨٢٨-١٩٠٩) في روايتها: «منحة ريتشارد فيفيريل» (١٨٥٩). وفيما بعد، قامت ميرديث بإنجاز انغماسات مقنعة جداً في أغوار السيكولوجيا الأنثوية، وذلك مع تبنيها كتابة تؤذن بالأسلوب الحر واللا مباشر في: «الأناني» (١٨٧٩).

شكلت بساطة الحياة اليومية، في ربوع الأقاليم، موضوعاً آخر مفضلاً لدى النزعة الواقعية الإنكليزية. ففي روايات جورج إليوت (الملقبة ميري آن إيفانس، ١٨١٩-١٨٨٠) يتعاقب أصحاب الأراضي الصغار، وكذلك الفلاحون، وأكليروس [رجال الدين] المجتمع القروي لمنطقة مسقط رأسها في

«مشاهد من حياة الأكليروس» (١٨٥٧) و«آدم بيدة» (١٨٥٩) و«الطاحون على ساقية فلوس» (١٨٦٠) و«ميد لمارتش» (١٨٧٢)، وتتميز هذه الرواية الأخيرة بجودة وصف الأشخاص فالوصف هذا وافر بتفاصيله السيكولوجية. أما أنطوني ترولوب (١٨١٥-١٨٨٢) فوصف الحياة في ريف الأقاليم. وحرص على وصف حياة الأكليروس في «أبراج بارتشستر» (١٨٥٧)، و«حولية بارست الأخيرة» (١٨٦٧).

غير أن هذه «المواضيعية» [أي مجمل مواضيع المؤلف] المتسمة بالتيار الواقعي اختلطت ببضعة عناصر صادرة عن الرومنسية: فلدى ديكنز لبث وصف الواقع الحقيقي مشوهاً من جراء المخيلة الشعرية، ولهجة الشغف والهوى. وقد ضعفت حدة قرار الاتهام بإدخال عناصر مضحكة وساخرة. وعلاوة على هذا، استخدم ديكنز الرمزية والمنحى المجازي، ولاسيما في «ديفيد كوبر فيلد» (١٨٤٩-١٨٥٠)، وفي «الآمال العظيمة» (١٨٦٠-١٨٦١)، وذلك لكي توضّح بعضَ لحظاتٍ تثير العواطف إثارة خاصة.

والأوفر واقعية من الجميع، وهو ثاكري، الذي خشي كما يبدو، رغم سخريته الموصوفة بالازدراء الصلف، أن يصدم أخلاق عصره الأعرافية في: «آل نيوكومز» (١٨٥٣-١٨٥٥م) أما النزعة العاطفية المتكلفة، والانفعال، والشفقة، حيال ضحايا مجتمع يثير المالُ هوَسه، فنحن نجد كل ذلك لدى جميع المؤلفين هؤلاء - بدءاً من ديكنز وحتى جورج إليوت وإليزابيث غسكل - وكل هذا لا يمت بصلة إلى الموضوعية وإلى تجاوز الواقعية وحدها.

ترافق المذهب الواقعي الإنكليزي دوماً بصفةٍ ما، كمثل «رومانسية، أو انفعالية، أو رمزية». والأمر يعني، بخاصة منحىً واقعياً أخلاقياً، إذ يظل الروائيون في هذا العصر، وقبل كل شيء، على تهذيبهم الأخلاق. ويمضي كل من ثاكري، وجورج إليوت حتى تلقينهما تعليماً صريحاً ومنفتحاً على الجميع، وقد ظل ديكنز، دون أي شك، محرك الرواية الاجتماعية الساعية إلى غايات أخلاقية حميدة. فجميع أعماله نداء إلى الصلاح والطيبة، والمروءة الشهمة، وهي أيضاً دعوة إلى أن تُطبق الوصية الإلهية: «أحبوا بعضكم بعضاً»[1].

---

(١) وصية السيد المسيح (المترجم)

النزعة الواقعية الفيلانتروبية Philanthrope [المحبة للإنسان]:

تنتمي الواقعية الروسية إلى المنحى الواقعي في بقية أوروبا، باستثناء عنصر يميزها ويمنح هذا التيار العام بعداً عاماً، أي حبه للإنسان الذي لا يمكن تفسيره إلا في الإطار النوعي بالأكثر للإيديولوجيا المسيحيّة الأرثوذكسية التي ترى أن كل فرد بشري ينعم، أمام الله، بالقيمة ذاتها لكونه فرداً لا يمكن قهره عنوةً وكائناً فريداً.

على نقيض أوروبا الغربية نصيرة مذهب الوضعية والملحدة بمقدار متصاعد، لم تزل نفس روسيا المقدسة ممهورة بوسم الإيمان المسيحي. وليس من قبيل الصدفة العبارة التالية: لفَظَ «غوغول» أنفاسه الأخيرة كمثل ناسك، لكي يعاقب نفسه على ابتكاره عملاً منافياً للأخلاق الحميدة. وإن حلّت في عملٍ فيدور ميخائيلوفيتش دوستويفسكي (F. M. Dostsïevski)، (١٨٢١-١٨٨١) رسالةُ حب مسيحي، فقد كانت رسالةَ ألم، حرّرها هذا الإنسان الأديب في سجون سيبيريا، ومن بعده ليس من قبيل الصدفة إن أنهى ليون تولستوي (L. Tolstoi) (١٨٢٨-١٩١٠) أيام حياته بصفته نبيّاً لأخلاقية مسيحية شخصية.

قام النقد الصحفي باقتحام حاسم للمسرح مع فيساريون غريغوريفيتش بييلينسكي (١٨٨١-١٩٤٨). وكزعيم الموالين للغرب – أي من يعارضون أنصار السلافيين والدولة الرسمية، ويطالبون بتحديث (Modernisation)، روسيا على جميع الأصعدة، فقد عكف، ولاسيما بدءاً من عام (١٨٤١)، على نقد جذري. وكافح في سبيل آداب عصرية تتحرر من إرث الماضي، وتلبي حاجات المجتمع العصري. وقد أثارت آراؤه دوياً هائلاً لدى أدباء جيله الذين اقتبسوا إلهامهم من غوغول وديكنز وجورج ساند.

إن الجانب الاجتماعي للواقع الروسي الحقيقي يسترعي انتباه المؤلفين. وهكذا، يدخل عمل تورغونييف وغونتشاروف مشكلات المجتمع المعاصر، في المواضيعية [أي مجمل مواضيع يطرقها الأديب thématique] الملتزمة بالواقعية. ويُعدُّ إيفان تُورغونْييف (I. Tourgueniev) (١٨١٨-١٨٨٣)،

بصفته الأكثر «عربية»، ما بين عظماء الروائيين الواقعيين في روسيا. وذلك بفضل ثقافته وفترات إقامته الطويلة في فرنسا (ومراسلاته مع فلوبير)، وبفضل أناقة أسلوبه، وميله إلى الاتزان والأشكال الوجيزة مثل (الحكايات والأقاصيص)، وبسبب نزعته المعارضة لتيار اللاتنبؤيّة (Antiprophétisme). فمؤلفه «مذكرات صياد» (١٨٥٢) يقدم لوحة مؤثرة جداً لكارثة إنسانية، ألا وهي القنانة [الرق الأرضي]. وتتسم هذه «المذكرات» بالأملِ، وتنويهٍ شاعريّ بالريف الروسي الساحر، وعظمةِ شعبه المؤثرة. وهناك في كتابه «رودين» (١٨٥٦) وصفٌ رائع لرجل مفكر يعجز عن العمل. وفي كتابَيْه: «أفراح من المهذبين» (١٨٥٩)، (الآباء والبنون) (١٨٦٢)، يُنصّب نفسه كاتباً لحوليات عباقرة أهل الفكر (Intelligentzia)، بل أيضاً قاضياً يصدر حكمه على التيارات الثورية المتعصبة. ولكونه معلماً بامتياز لا يطاله الجدال في اللغة «الكلاسيكية»، وسوف يلهم العديد من الأدباء (ومنهم تشيخوف وبونين) فقد تمكن تورغونييف في أقاصيصه، من العزوف عن تفاهة فن متحضر على نحو مفرط. وبات هذا الفن يمالقُ كل ما هو وهمي وعجيب [في الأدب والفنون]. وأبدى هذا الأديب نزعة وجودية متشائمة في القصائد النثرية (١٨٧٩-١٨٨٣) وحدها، بيد أن ذلك شكل الأساس الخفي لمجمل أعماله.

إن إيفان ألكسندروفيتش غونتشاروف (I. A. Gontcharov) (١٨١٢-١٨٩١) قد ابتكر مع مؤلفه «أوبلوموف» (١٨٥٩) إحدى الروائع الأدبية في الرواية الروسية: البطل أوبلوموف شاب نبيل يفتقد الإرادة، ويلذ له أن يعيش كسولاً، عازفاً عن الحب، وهو حب «أولغا» المتمتعة بنشاط مفرط. فيقضي نحبه مبكراً، مهترئاً من جراء الكسل والبطالة. ويشكل هذا الوضع حداً أقصى ينجم عن نوع من روسيا أبوية النظام ومتورطة في رق القنانة. ويحمل «أوبلوموف» الإدانة التاريخية لروسيا هذه، إزاء روسيا أخرى يمثلها كلٌ من «أولغا» وزوجها العتيد، وهو الشاب «ستولز» الزاخر بالنشاط والفعالية. بيد أن هذا البلد المُدان يُندِّد به ويُبجَّلُ في أحلام يقظة

«أوبلوموف». وعلاوة على الدروس والعبر، فقد ابتكر نثرُ غونتشاروف البطيء إحدى الأساطير العظيمة في آداب روسيا وثقافتها.

كان ميخائيل سالتيكوف تشتشيدرين (١٨٦٢-١٨٨٩) صحفياً وهَجّاء ملتزماً بالنضال الثوري، وجهد في نشر حلقتين من القصص تكمن وحدتها في قوة التشهير الخارقة. فثمة: «تاريخ مدينة» (١٨٦٩-١٨٧٠)، «وآل غولوفلييف» (١٨٧٦-١٨٨٠)؛ وإن مُؤلَّف «تاريخ مدينة» يمثل صورة ساخرة للتاريخ الروسي، تحت ستار حولية هازئة عن مدينة «غلوبوف». و«آل غولوفلييف». وهي تاريخ عائلة نبيلة من أحد أقاليم الريف وتُمثِّل على الخصوص تحليل التفسخ المنتن لطبقة اجتماعية طفيلية في نزعها الأخير.

أما نيكولاي ليسكوف (١٨٣١-١٨٩٥) فكان يعرف جميع لهجات روسيا. وقد طاف كافة ربوع وطنه، واعتاد الرجوع إلى أدب روسيا القديم وإلى التقاليد الأدبية. وروايته «رجال الكنيسة» (١٨٧٢) حولية بالتسلية بل بالشفقة على إكليروس الأرياف المتواضع.

الواقعية الإقليمية

الأقصوصة Nouvelle

للآداب في ذلك العصر، وبمقدار يكثر أو يقل، إنتاجها الموالي للواقعية الإقليمية والريفية، فيما كانت الأقاليم تشكل أحد الوجوه الصغيرة للواقع المعاصر. غير أن المؤلفين، في بضعة بلاد مثل ألمانيا، والبلاد الناطقة باللغة الجرمانية إلى جانب بوهيميا والمجر وصربيا كرواتيا واليونان، وقد نَحَوا صوب الأقاليم، خاصةً، لأنها مواطن الهوية القومية، والأنقى تعبيراً، والأوفر تمامية للذهنية القومية. ومن ثم، لبثت «الموضوعات» الإقليمية في أدب هذه البلاد مهيمنة ومشفوعة باندفاعات ملتزمة بالتيار القومي، وبالنزعة العاطفية المُتكلِّفة (Sentimentalisme).

في ألمانيا، وَصَفَ ويلهم رآب (W. Raabe) (١٨٣١-١٩١٠)، بمؤلفاته ولاسيما منها: «القسيس المتضور جوعاً» (١٨٦٤)، و«الطحان» (١٨٧٠) و«حولية شارع عصافير الدوري» (١٨٦٧)، بوصفٍ حماسي وتعاطفي حياة الأرياف الألمانية. ووضع في مركز رواياته الإنسان الذي لا يستطيع الحفاظ على تمام كيانه ونزاهته إلا حين يمكث في مجتمعه وذلك في أقصوصتي تيودورستورم (Th. Storm (١٨١٧-١٨٨٨): «بولس محرك العرائس» (١٨٧٤) و«فارس الحصان الأبيض» (١٨٨٨)، وتقوم بتشكيل خلفيتها تفاصيلُ وصفِ المؤلف للمشاهد الطبيعية النموذجية في شمال ألمانيا، كما تفعل ذلك نزعتهما القومية الأنيقة ولهجتهما الرثائية. ويُنوِّه هذا الأديب بالحياة العائلية ومشاكلها، في إطار مدينة ريفية تتسم بالمثالية والبراءة.

والأديب السويسري الألماني غوتفريد كيلر (G. Keller) (١٨١٩-١٨٩٠) قد ركز في روايته «الفتى هاينرش» (١٨٥٤-١٨٥٥، ثم ١٨٧٩) كافة التقاليد

السويسرية الثقافية. ووصف بواقعية سيكولوجيا كل شخص في هذه الرواية، أي انعزاله هذا إلى الزهد والإخفاق. وإن أقاصيصه العديدة، ومنها القروية: «روميو وجولييت في القرية» (١٨٥٦)، ومنها الحضرية: «أقاصيص زوريخية» (١٨٧٧)، تتميز باتباعها النزعة الواقعية في الهزل والفكاهة.

يُشكل المنحى الإقليمي متنفساً لأحلام النزعة القومية، ولأشكال القلق الوجودي Existentielles الذي يعاني منه عالم البرجوازيين، في أعقاب ثورة عام (١٨٤٨). وفي روايات تيودور فونتان (Th. Fontane) (١٨١٩-١٨٩٨)، وهو الأوفرُ واقعيةً ما بين المؤلفين الألمان، وملاحظٌ موضوعي للمجتمع البروسي، هناك منحى للنسبية والاستسلام يبرزان بمقدار يفوق ما في النزعة الغزلية المتزنة لدى كيلر أو رآب، وتعتمد فكاهته الظريفة، كما تفعل أيضاً فكاهة الواقعيين الآخرين، أرضية مأسوية: فهنا إجابة على عصر كافر بالنعمة. ولبث الموضوع المركزي لأعماله: «الحب المستحيل ما بين فتيان يتفاوت وضعهم الاجتماعي»، وأُلّف: «متاهة» (١٨٨٧) أو «الزواج البرجوازي» و«إيفي بريست» (١٨٩٥)، وهو موضوع تأثّر فيه المؤلف غيره من الأدباء، مثل فلوبير أو إبسن أو تولستوي.

في مضمار الآداب، ظهر جيلانِ ختَما بوسمَيْهما الإنتاج التشيكي. فكان ثمة جيل يُدعى «مايو / أيار» قبل كلّ من: هالك ونيرودا وسفيتلا وأريس. أما الجيل الثاني فقد تشبّث بمدرستين: المدرسة القومية شيش، كراسنوهورسكا وهي مدرسة موالية للتقاليد، والمدرسة الكوزموبوليتية (Cosmopolite) [أي ذات التوجه الأجنبي العالمي]: مثل: سلادك وزيير، وفريتشليكي.

فيما كان فن حكاية القصة فناً عظيماً لدى جان نيرودا (J. Neruda) (١٨٣٤-١٨٩١)، الذي انغمس، مع مؤلفه «حكايات فالاسترانا» (١٨٧٨)، في شَعبِ حيٍّ عند أسفل قصر «براغ»، وفيما كان كاريل سابينا (١٨١٣-١٨٧٧)، وجاكوب أربس (١٨٤٠-١٩١٣)، مع آخرين، يؤسسون الرواية الاجتماعية التشيكية، مثّلتْ الأديبة الروائية كارولينا سفيتلا (١٨٣٠-١٨٩٩) المنحى الإقليمي. وإذ عاشت المعركة ما بين التيار الرومانسي الواهي اللاهث، وتيار المنحى الواقعي الناشئ، اتخذت توجهاً مثالياً موافقاً لقناعتها

الأخلاقية، وابتكرت شخصيات نسائية تفرض نفسها مضحيّةً بحبها. وهذا موضوع «رواية في القرية» (١٨٦٧) غير أن القصة والرواية، على الصعيد الإقليمي، سوف تشهدان نمواً مزدهراً بعد عام (١٨٨٠)، بفضل أدباء لهم العديد من المواقف المشتركة مع المدرسة القومية. فبرزوا بصفتهم التعبير عن قناعتهم بأنٍ طبقة الفلاحين، أي الوحيدة في إخلاصها للغة الأجداد وتقاليدهم في تَشَكّل الأس المتين للجماعة القومية التشيكية. وعلى هذا المنوال، أنجز جوزيف هوليتشيك (J. Holecek) (١٨٥٣-١٩٢٩) ملحمة فلاحية حقيقية لبوهيميا الجنوبية، في مؤلفه «أهلُنا» (١٨٨٨-١٩١٣). وفي غضون ذلك، أقدمت تيريزا نوفاكوفا (T. Novakova) (١٨٥٣-١٩١٢)، وكانت بوهيميا الشرقية وطنها بالتبني، على اقتباس إلهامها، من معرفتها العميقة لشعب هذه المنطقة، ومن اهتمامها الحقيقي بالعروق. فألفت خمس روايات مرموقة بروعتها وتركزت غالبيتها على شخصية شعبية (١٨٨٥-١٩٠٩).

لعل التيار الإقليمي ليس الطابع للواقعية المجرية. بيد أننا، على نحو موازٍ للتحاليل السيكولوجية لدى زيغموند كيميني (١٨١٤-١٨٧٥) في مؤلفه: «المتشدّدون» (١٨٥٩)، نجد ثانية الجو الرومانسي ذاته في «المعلم الأخير في قصر ريفي قديم» (١٨٥٧)، وهذا المؤلّف رواية الأوهام المفقودة للأديب بال جيولاي (١٨٢٦-١٩٠٩)، بينما بقيت رواية «بطل السراب» (١٨٧٢) للكاتب لازلو أراني (١٨٤٤-١٨٩٨) (وهو ابن الشاعر جانوس أراني)، تلقي نظرة ناقدة ومشتاقة على ما يسميه المؤلف «سراب» الموقف الرومانسي.

بالمقابل، سيطر كل من «الموضوعات» الريفية والنزعة الإقليمية على نزعة الواقعية (Réalisme) الصربيّة التي لبثت تُعرب عن ذاتها، ولاسيما، بوسيلة «أقاصيص فلاحية»، على غرار أقاصيص لازاريفيتش (L. Lazarevic) (١٨٥١-١٨٩١). وكانت هذه الأقاصيص، كأنواعٍ من الأوهام عند الفلاحين، تقترن بواقعية سيكولوجية. وأضيفت سمةٌ نوعية إلى الواقعية في منطقة الصرب، عن طريق الأقاصيص الخرافية الوهمية للكاتب رادوجيه دومانوفيتش (١٨٧٣-١٩٠٨)، وتجسدت فيها معتقدات الحكايات الشعبية وخلافاتها. أما الأديب سفيتوزار ماركوفيتش (١٨٤٦-١٨٧٥)، بسبب تأثره

بنزعة واقعية روسيا ومذهب اشتراكيتها، فقد اندرج في نوع أدبي «سوف يمثّل حياة الشعب».

بقي الطابع المحلي بصورة مستمرة جداً، بصفته طابع مسقط الرأس، وذلك في الأقاصيص المتسمة بالأصداء الوهمية والصوفية الخاصة بالأديب الكرواتي كسافير ساندور دجالسكي (١٨٥٤-١٩٣٥).

في اليونان ظهر التوجه الواقعي، حوالي عام (١٨٠)، عام نقطة تواصل بالنظر إلى الحياة الاقتصادية والاجتماعية والثقافية، في هذا البلد الذي كان يختم الفترة الرومانسية لما بعد ثورة الدولة الحرة (١٨٣٠). غير أن باقلوس كاليجاس (١٨١٤-١٨٩٦)، في الصميم ذاته للنزعة الرومانسية اليونانية، أعلن في مدخل روايته «ثانوس فليكلس» (١٨٥٥) قصده المتسم بالواقعية والذي يعطي «لمحات عامة، ومصغرة، حول معاصرتنا» (Contemporanéité) [أي طابع ما هو معاصر]، فيما كانت الروايةُ التي تشكل نقطة تاريخية، روايةَ إمانويل رُويديس (E. Roidis) (١٨٣٦-١٩٠٤) تحت عنوان «الامرأة الباب جان»[1] (١٨٦٦). وإن التوثيق المفصل الذي يشكل أساس هذا الكتاب يسوّغ تماماً العنوان الإضافي: «دراسة للعصور القروسطية».

إلا أن كثافة إنتاج الأعمال التابعة لمذهب الواقعية قد بدأت في عقد (١٨٨٠)، مع ظهور مدرسة أثينا الجديدة؛ فالمدرسة القديمة كانت رومانسية. وبحثٍ من بالاماس، تمنت هذه المدرسة أن تتحرر من الارتباط العقيم بالماضي، وذوهت بالانعطاف الحاسم وذلك صوبَ الواقع العصري وتصويره الموضوعي. واستخدمت، بمثابة أداة لغوية، اللغة العامية [أي الديموتيك] (Démotique). وإن نشر أقصوصة ديميتريوس فيكيلاس (١٨٣٥-١٩٠٨) وهي: «لوكي لاراس» (١٨٧٩)، ولاسيما الأقصوصة التي نشرها عام (١٨٨٣) جيورجيوس فيزينوس (G. Vizyinos) (١٨٤٩-١٨٩٦) تحت عنوان «خطيئة أمي» وأقصوصتها: «مَن كان قاتل أخي» كان شراً هاماً أشار إلى البداية الرسمية للواقعية اليونانية. أما فيزيدوس، فظل بصورة لا جدال

---

(١) وهي امرأة أسطورية، حسب لاروس (المترجم)

فيها، زعيمَ هذا المنحى، أديباً ينعم بثقافة أوروبية، وكان ما بين (١٨٧٥ و١٨٨٤)، قد عاش ودرس، بصورة خاصة، في ألمانيا، بل أيضاً في فرنسا وإنكلترا. ونرى في نثره، (في آن واحد، وللمرة الأولى)، ظهور جميع الميزات الأساسية لهذه النزعة الواقعية اليونانية أي: الشكل المقتضب في الأقصوصة والقصة، الملاحظة المتنبهة لحياة الريف العصرية، واختفاء المواضيع المحرمة: (Tabous) (وللمرة الأولى، يُعامَل الغرباء الأتراك بتعاطف وعناية لطيفة)، وغياب الحماس القومي، ووصف الأشخاص بأسلوب سيكولوجي مفصل.

إذ بدأت المجلة المحافظة تحت عنوانها الرمزي: «أسرة» برد فعلها حيال الترجمة اليونانية لرواية زولا «نانا»، التي كانت تولج أخلاق الأجانب «السيئة» في آداب اليونان ومجتمعها، أعلنت هذه المجلة في شهر أيار / مايو (١٨٨٣)، عن مسابقة في تأليف القصص، وقد تبدى أثر هذه المسابقة حاسماً بالنسبة إلى الآداب اليونانية. أما الشرط الضروري فكان تأليف الأعمال القصصية التي تروق للقارئ، بل أن تلقن حب الوطن وتعززه. وأفضت هذه المسابقة، بهذه الطريقة، إلى ظهور فن أدبي يتسم بنموذج يوناني، وهو «الإيثوغرافيا Ithogrphia» [أي وصف الأخلاق الحميدة]. وكان ممثلو هذا الفن اليوناني الرئيسيون: جورجيوس دروسينيس (١٨٥٩-١٩٥١) أرجيويس إفتاليوتيس (١٨٤٩-١٩٢٣) كوستاس كريستاليس (١٨٦٨-١٨٩٤) يانيس فلاخويانيس (١٨٦٧-١٩٤٥)، إلى جانب إيوانيس كونديركيس (I. Kondylajis) (١٨٦٢-١٩٢٠)، الكاتب المعروف بقوة وصفه وفكاهة أسلوبه. وإن أقصوصته «بلدوخاس» (١٨٩٢)، وأقصوصة الشاعر بالاماس «وفاة باليكار» (١٨٩١) هما أفضل مثلين من فنٍّ ما يُدعى «الأيثوغرافيا». وهذا المصطلح الذي يعني حرفياً «وصف الأخلاق» قد انتهى إلى أن يعني (في ممارسة الذين كتبوا طبقاً لتعليمات «إيستيا») نوعاً من تمثيل سطحي وعاطفي، غزلي بريء ومهدئ ومحمود التأثير على أخلاق اليونان النبيلة، وقد حافظت عليها حياة القرية محافظة كاملة. ويعيدنا هذا المصطلح إلى فن هجين تلاقت فيه المطالب السطحية للواقعية، والوظيفة الإيديولوجية العميقة للرومانسية.

خلال الفترة المتسمة بالواقعية، وعلى نحو مواز للرواية التي لبثت تشكل الفن المسيطر، نلاحظ إنتاجاً هاماً لأعمال نثرية ذات حجم مقتضب يشار إليه بمصطلح أقصوصة: (Nouvelle)، وذلك مع أن مؤلفيها قد تعمدوا اختيار مصطلح «حكاية» (Conte) بالنسبة إلى بعض الأقاصيص. وإن الأقصوصة التي شجعَ قراءتَها تطورُ الصحافة اليومية والدورية، قد بدت لأتباع مذهب الواقعية الوسيلة الأوفر ملاءمة لوصف فترات من حياة قصيرة بالتأكيد، لكنها صحيحة وصادقة، وبوسعها القيام بعملها كمجاز مرسل (Synecdoque). وبالتالي، ليس ثمة غرابة في أن تكون الواقعية الإقليمية قد فضلت فن القصة هذا (أقصوصة ألمانية، قصة ريفية تشيكية، «وصف للأخلاق» يوناني).

النزعة الواقعية البرجوازية Le realism bourgeois والبرجوازية الصغيرة:

يشكل النصف الثاني من القرن ١٩، بالنسبة إلى إسبانيا، حقبة من التوترات العسيرة في السياسة الداخلية، التي نجمت عن التعارض ما بين الذهنية التقليدية والروح العصرية. وكان الروائيون الأولون: بيدرو أنطونيو ده ألاركون (١٨٣٣-١٨٩١)، وخوان فاليرا (١٨٢٤-١٩٠٥)، وخوسيه ماريا ده بيريدا (١٨٣٣-١٩٠٦)، يمثلون واقيعةً إقليميةً قويةً ومرتبطةً بالمشاهد الطبيعية، وبالناس، وبعادات الريف الإسباني ارتباطاً وثيقاً. وكانت مواضيعية (Thématique) روايات فاليرا على مزيد أيضاً من الانتماء الإقليمي، ودينية بصورة جوهرية في: «بيبيتا خيمينس» (١٨٧٤).

إن الجيل الموالي لنزعة المذهب الطبيعي (Naturalisme) قد حلّ مكان (بازان، كلارين، بالاسيو، فالديس). لكن كان ما بين هؤلاء والسابقين، أديب ممشوق القامة، وأعني بينيتو غالدوس (B. P. Galdos) (١٨٤٣-١٩٢٠). وإذ كان صحفياً ملتزماً، ورجلاً سياسياً راديكالياً، وقد وفد من إحدى جزر كاناري الكبيرة، قرر، كأديب، أن يصف إسبانيا في القرن التاسع عشر وصفاً اجمالياً، وصفاً يُركِز على العاصمة مدريد، وذلك في

مؤلف هائل الحجم، يشتمل على ستة وأربعين مجلداً، تحت عنوان «وقائع قومية» (١٨٧٣-١٨٧٩، ١٨٩٠-١٩١٢)، فبات العمل بشكل حولية (روائية / Romancée)[1]. وفي أعقاب رواياته الأولى ولاسيما «ينبوع الذهب» (١٨٧١)، و«السيدة الكاملة» (١٨٧٦)، و«غلوريا» (١٨٧٧)، انتقل إلى مرحلة إبداعه الثانية أي مرحلة نضج الكهولة، وذلك، مع سلسلة من الأعمال، وحررها ما بين (١٨٨١-١٨٨٩). وقد وصف هذه الأعمال بأنها «روايات معاصرة». واقتدى في ذلك بنموذجَين: ديكنز وبلزاك، وبمرشدَين: كونت وتن (Taine). وكان زولا خميرتّه الحيوية، وسيرفانتيس معلمّه دون أي جدال. وعالج في مؤلفه: «فورتوناتا إي خاسينتا» (١٨٨٦-١٨٨٧) موضوع الزواج البُرجوازي، والمثلث الأزلي (أي: الزوج، الزوجة، العشيق) الذي يدور حول عالم بكامله وهو عالم أحداث عصره السياسية الراهنة والأرستقراطية وعامة الشعب واقتصاد البرجوازية القائمة على أساس التجارة والاقتراض، ومناقشات أهل الثقافة في المقاهي والمؤسسات: مثل الكنيسة والأديرة والإحسان المنظم وسلسلة من الأشخاص والحوادث الثانوية قد أتاحت وصف هذه اللوحة الجامعة لحياة العاصمة مدريد وصفها بأنها «غابة من روايات متشابكة».

إن المجتمع الذي كان يعيش داخله المُوالون للواقعيّة في بلجيكا، مجتمع برجوازية ميسورة، تقليدية ومتشبثة بالرفاهية المادية، وهي ترى أن الكسل هو أسوأ عيب في الإنسان... وفي مقاطعة «الفلاندر»، لبثت النزعة الواقعية حريصة على الفن «الذي يُعلم الإنسان ويحضره» وقامت في الحين نفسه، بدور نفعي في الإستيعاب القومي. ولكن، في أنواع الوصف المستلهمة من سيرة حياة (أرنست المحامي) (١٨٧٤)، قد رفض أنطون بيرغمان (A. Bergmann) (١٨٣٥-١٨٧٤) الميل إلى إنشاء رسالة سياسية والإعراب عنها. وإن فيرجيني لوفلينغ (١٨٣٦-١٩٢٣) التي بدأت إنتاجها مع شقيقتها روزالي (١٨٣٤-١٨٧٥)، عالجت في رواياتها اللاحقة ومنها: «صوفيا»

(١) أي: أضفي عليها الطابع الروائي.

(١٨٨٥)، «قَسَمٌ علني» (١٨٩٢)، مشكلات جديدة مثل شجار حول التعليم، أو الدين، أو الوراثة، أو التركة.

في البلاد المنخفضة، تَموضَع الأدباء الواقعيون الأوائل، حوالي عام (١٨٥٠)؛ واشتملت أعمالهم، بشكل خاص، على روايات عن «الأخلاق الهولندية». وكان الواعظ نيكولاس بيتز (N. Beets) (١٨١٤-١٩٠٣) الذي أعطى المثل؛ فباسم هيلدبراند المستعار، وَصَفَ بفكاهة ناعمة أوضاعاً، وأشخاصاً من هولندا، وبصورة نمونجية، وذلك في روايته: «الغرفة المعتمة» (١٨٣٩)؛ وغالباً ما أعيدت طباعة هذا العمل. وقد انتشر تأثيره حتى القرن العشرين. وإنّ فان لينيب خضع، بشكل خاص، لتأثير رواية بالزاك: «فيزيولوجيا الزواج»، فألّف «كلاسجيه زيفنستر» (١٨٦٥-١٨٦٦)؛ وهي رواية في خمسة مجلدات، تعالج الأخلاق الهولندية. وفي «أطفال المصنع» (١٨٦٣) كشف جاكوبس جان كريمر (١٨٢٧-١٨٨٠) النقاب عن التعارض الصارخ بين فقر عمال مصنع النسيج، في مدينة «لايد» وبين النخبة من الطلاب.

الواقعية النقدية:

حلت ديمقراطية برجوازية، في سكاندينافيا، مكان حكم الفرد المطلق والاستبدادية. لكن ما أن تقلّدَ المذهب الليبرالي، زمام الحكم حتى صار رجعياً، فتحالف مع اليمين السياسي. وأفضت ردة فعل المفكرين، بصورة حتمية، إلى قطيعة سياسية، في أول الأمر، ومن ثم إلى قطيعةٍ جمالية وثقافية. وفتح «الاختراق» العصري (١٨٧٠-١٨٩٠) الطريق للأدب الموالي للواقعية. وقد تبدت الواقعية الليبرالية، منذ ما قبل عام ١٨٧٠، منقطعة عن مذهب النزعة المثالية (Idéalisme) وعن الحركة الرومانسية، والأحكام المسبقة المناهضة للنزعة النسوية Antiféminisme[1].

كانت مشكلة الإيمان المعارض للمعرفة الوضعية (Positive) والعلمية، تُعالَج بحكمةٍ من قِبل أندرسن في روايته «تكون أو لا تكون» (١٨٥٧)، وعلى

---

(١) Antiféminisme : معارضة تحرّر المرأة

يد فيكتور ريدبيرغ (١٨٢٨-١٨٩٥)، في كتابه «المدرسة الثانوية الأخيرة» (١٨٥٩). لكنّ فلسفة كيركغارد هي التي أثارت القطيعة النهائية مع المذهب المثالي، كما نلاحظ ذلك لدى إبسن، وبجورنسون، وبراندس. وكان الصراع المندلع ما بين النزعة المثالية المتفاقمة والتيار الإلحادي، هو الموضوع المتكرر في العديد من الروايات: كمثل «الملحد» (١٨٧٨)، للأديب أرنه غاربورغ (١٨٥١-١٩٢٤) وكمثل «نيلز ليهن» (١٨٨٠) للكاتب جينز بيتر جاكوبسون (١٨٤٧-١٨٨٥). وابتكر جاكوبسون أسلوباً يتسم بنزعة الانطباعية أسلوباً شديد الدقة في أنواع وصف الأحوال الإنسانية، سوف يمهر بوسْمِه العميق المؤلفين السكاندينافيين والألمان، عند منعطف القرن التاسع عشر.

باتت القطيعة مع الأفكار الرومانسية بينة جلية في الرواية: «الفانتاستيون» [الموالون للتصور الوهمي الخادع] (Fantastes) (١٨٥٧) وهي رواية سيكولوجية / واقعية النزعة وساخرة، من تأليف هانس إغيده شاك (١٨٢٠-١٨٥٩). وباتت إدانة استغلال النسوة، في مجتمع يسيطر عليه الرجال، ومليء بالأحكام المسبقة، يُعبّرُ عنها بطريقة لها المزيدُ من التفرد المُستدَقّ (Nuancé) في الدنمارك، مع الروائية – ماتيلدا فيبيغر، في مؤلفها «كلارا رفائيل، اثنتا عشرة رسالة» (١٨٥١)؛ وفي السويد، برواية «هيرثا، قصة نفسٍ» (١٨٥٦) للمؤلفة فريديريكا بريمير (١٨٠١-١٨٦٥)؛ وفي النرويج، مع كاميلا كوليت (١٨١٣-١٨٩٥)، في روايتها «بنات مدير الشرطة» (١٨٥٥). فاندلعت بسرعة معركة النزعة العصرية (Modernism)، وهي معركة النسوة، وقد نظمن أمورهن في حركة تحرر المرأة المبكرة (Féminisme). وكان لابد للمشكلات المتعلقة بالوضع العسير وبتحررهن، أن تصير، بعد ذلك بسنوات عدة، الموضوعات الكبرى في الآداب الاسكندنافية.

قام الناقد جيورغ براندس (G. Brandes) (١٨٤٢-١٩٢٧) بوضع معالم الحركة السياسية / الثقافية والأدبية، ألا وهي الاختراق العصري في اسكندنافيا؛ واكتشفت هذه الحركة ما هو عصري في الفلسفة والنقد الأدبي، بفضل ستيوارت ميل وتن (Taine) وعبر محاضراته حول «التيارات الأدبية

الكبيرة في القرن التاسع عشر» (١٨٧١) حيث تمايز عن الطبقة المسيطرة، وتبدّى بمثابة رجل أفكار مستقلة وحرة؛ وترك براندس أثراً عظيماً على التصور الجمالي، لدى المؤلفين المعاصرين. وفيما كان يشجع التيار الواقعي، ألح على أن أدباً عصرياً حياً هو أدب «يطرح مشكلة للنقاش». وبفضل صلاته بكلٍّ من: بولونيا وروسيا وبوهيميا وأرمينيا، أدخل قضية الأقليات في المضمار الدولي، وجعل من «الاختراق» العصري جبهةً متحدة ستخلف أثراً عظيماً، ولاسيما في الأقطار الناطقة باللغة الألمانية. وفي اسكندنافيا، قامت الأفكار الراديكالية التي أطلقها «الاختراق» العصري، برفدها نزعة واقعية ناقدة، (حوالي عام ١٨٨٠). فالمقصود أن أدباً ينعم بدعم تأثير قوي روسي أو دنماركي، يبدي أنه معني، بشدة وفعالية، بالتصدع المتعاظم (في أعقاب تصنيع وتمدن سريعَين) ما بين الريف والمدن، ما بين عالم الفلاحين والعالم البرجوازي. ويتميّز هذا الأدب بالمعرفة السيكولوجية الحديثة، واستخدام الوصف بتفاصيل مُستدقة، وقد اقترب بذلك من المذهب الطبيعي (Naturalisme).

الفنون الأدبية الأخرى:

خلال هذه الحقبة المعنية، لم يكن المسرح والشعر فنّين مزدهرين. ولم يحدث، إلا في نهاية القرن ١٩، وبفضل عطاءات وردت من النزعة الطبيعية (Naturalisme) والمنحى الرمزي (Symbolisme)، تجددٌ مسرحيٌ حقيقي تميّز أوجهُ بسمة هنريك إبسن (١٨٢٨-١٩٠٦). وفي آنٍ معاً، لم يسترجع الشعر مكانة متفوقة إلا في أعقاب تحرره من المبادئ الواقعية. وسيقوم شارل بودلير (١٨٢١-١٨٦٧) بتطوير الشعر تطويراً حاسماً، بمنحى النزعتين الطبيعية والرمزية.

مسرح النزعة الواقعية

مَثَّل الواقعية في المسرح ألكسندر أوستروفسكي A. Ostrovski (١٨٢٣-١٨٨٦)، وبفضل غزارة أعماله وقوة نفوذه: كان الكلاسيكي العظيم للمسرح الروسي. وُلد أوستروفسكي في «ما وراء نهر موسكوفا»، أي الحي التجاري حيث ترسَّخت تقاليد اتحاد التجار، فراح يصف هذا الوسط، وقد أدرك عاداته، وسيكولوجيته، ولغته، معرفة حميمة. وفي روايته «ما بين الأصدقاء، تسوى الأمور دوماً» (١٨٥٠)، أعرب عن صراع الأجيال، أيضاً، ولكن هذه الأجيال جشعة جشعاً متنوعاً، فيما ظهر، في روايتَيْه «ليس الفقر رذيلة»، (١٨٥٤)، والـ «سامودور» ينعم بطبعٍ روسي على نحو نموذجي. وإن تعاطف أوستروفسكي مع عامة الناس، واستنكاره لنظام أخلاقي مضى زمانه، بل أيضاً التوق إلى الحرية والجمال، إن كل ذلك، قد اندمج في مأساة شعبية قوية كانت الـ «أورانج» (١٨٥٩).

في فرنسا، أخرج مسرح ذاك العصر أخلاق البرجوازية: فإن أوجين لابيش (E. Labiche) (١٨١٥-١٨٨٨) استخدم الهزل كسلاح مخيف، لكي يطارد مراءاة وأوهان برجوازية تنعم بالمتعة وبأوقات الفراغ والراحة وذلك في روايتيْن: «قبعة إيطالية من قش» (١٨٥١) و«رحلة السيد بيريشون» (١٨٦٠). وأخرج ألكسندر دوما (A. Dumas) الابن (١٨٢٤-١٨٩٥) الواقع الفظ لمرض السل، في دراما يصف فيها أخلاقَ عالمٍ كلُّ ما هو مشبوه في: «سيدة أزاهير الكاميلية» (١٨٥٢).

إن الموضوع الفلاحي، وهو الذي يرفد النثر التشيكي ويغذيه، كان ماثلاً أيضاً على المسرح. ومسرحية لاديسلاف ستروبزنيكي (١٨٥٠-١٨٩٢): «قرويّونا المتبجحون» (١٨٨٧) تشكل مرحلة تاريخية بوضعها، وجهاً إزاء وجه، الواقعية ونعومة سيكولوجية عظيمة والأغنياء والفقراء، في إحدى قرى بوهيميا الجنوبية. وقد شددت غلبرييلا بريئيسوفا (١٨٦٢-١٩٤٦) على هذه

الرؤية، في مؤلفها الدرامي: «إبنها بالمعمودية» [فليونها] (Sa filleule) الذي سوف ينعم بالشهرة، بفضل الأوبرا المستوحاة منها على يد ليوش جاناتشيك. وتم بلوغ أوج التأليف المسرحي مع المأساة «ماريتشا» (١٨٩٣)، وهو عمل مشترك ما بين فيليم مارشتيك (V. Mrstik) (١٨٦٣-١٩١٢) وأخيه ألوا.

في رومانيا، أدخل إيون لوكا كَارَجْيالِه (١٨٥٣-١٩١٢)، على خشبة المسرح، الوجهين الصغيرين لواقع رومانيا الحقيقي: القروي – فحياته وصلاته الاجتماعية تتوافق مع الشريعة المسيحية لحضارة شعبية تتشبث بالأرض تشبثاً عميقاً؛ وفي: «ناباستا» (١٨٨٩) – ومع النضال الداخلي لمجتمع يحاول التأورب: (S'européaniser)، وهو يتبنى عادات الغرب وأفكاره في: «مغامرات كارنفالية» (١٨٨٥) [حفلات تنكرية].

الشعر، ما بين النزعتين الرومانسية والرمزية:

خلال الحقبة المتسمة بنزعة الواقعية التي وقعت تحت سيطرة الأدب النثري، يبدو أن الشعر قد فقد اندفاعه الحيوي. وإذ تأثر، على نحو حتمي، بالمثل الأدبي الأعلى للواقعية، فقد نبذ ذاتية المذهب الرومانسي. وأعلن الشاعر لوكونت دوليل (١٨١٨-١٨٤٩)، في مدخل ديوانه: «قصائد سحيقة القدم» (١٨٥٢) ما يلي: «الانفعالات الشخصية لم تُبقِ فيها إلا القليل من الأثر.» وقدم الشعراء الواقع الذي يكتنفهم (كوبيه، برووننغ، نيكراسوف، فيرديه، إلخ...) بوجوه غالباً ما تكون هجائية (كاردوتشي، بالاماس، نيكراسوف). ولكن ما أمدهم جوهرياً بالإلهام، كان ما يعتبرونه كواقع حقيقي دائم وهو الطبيعة فهي لديهم «واقع أزلي حقيقي لابد من وصفه» (كما قال كاردوتشي)، وتاريخ بلدهم وأمتهم وما قبل تاريخ الذهنية والحضارة في أوروبا (تينيسون، كاردوتشي، بالاماس، لوكونت دوليل)، والمسائل الماورائية [أي الميتافيزيقية] الأزلية التي يطرحها المرء على ذاته وعلى الفن بصفته إبداعاً مستقلاً بذاته ألا وهو «الفن من أجل الفن».

إن كان من الصحيح أن موضوعاتهم، تُذكِّر بجملة موضوعات المذهب الغنائي الرومانسي (Lyrisme) فهي أيضاً تقترب من روح عصرهم بوسيلة

التعاون، الواعية في غالب الأحيان، ما بين الشعر والعلم. ويصيغ لوكونت دوليل Leconte de Lisle الإعراب عن هذا الموقف في مقدمة عام (١٨٥٢) نفسها بقوله: «يترتب على الفن والعلم، وقد لبثا منفصلين زمناً طويلاً [....] السعي إلى اتحادهما اتحاداً وثيقاً، إن لم يندمج أحدهما في الآخر» بعد ذلك بأربعين عاماً، ظل بالاماس يؤكد، (في نص هام بالمقدار ذاته وتحت عنوان جزيل الإيحاء «كيف نفهم الشعر وندركه، ١٨٩٠»)، أن «الشاعر يدرس الحق ساعياً إلى إبداع الجمال.... ويستلهم العلم حين يتغنى بمديح الفيزيولوجيا [علم وظائف الأعضاء]، لا بل، متى يمثل الكائنات والأشياء طبقاً لبحوث العلم واكتشافاته».

لوحظ تجدد حقيقي لعلم العَرُوض (La métrique) وإظهار منتظم للإمكانات الإيقاعية في البيت الشعري التقليدي. وتم التفضيل بمقدار بالغ لقصائد لها أشكال ثابتة، وبصورة جوهرية، قصيدة «السونيته» (Sonnet) [لها ١٤ بيتاً و٤ مقاطع]، بل أيضاً القصيد الشعري الثلاثي (Le tercet) والقصيدة السداسية (La sextine)، والقصيدة الرباعية (Le pantoum)، إلخ....

وُضعت المعالم النظرية لهذا الشعر على يد تيوفيل غوتييه وقد صاغ نظريته حول «الفن للفن» معلناً تحرر الشعر من كل انتهازية سياسية أو أخلاقية أو اجتماعية، وموضحاً أهمية الشكل المتفوقة.

إن شعر لوكونت دوليل في «قصائد سحيقه القدم» و«قصائد غريبة همجية» (١٨٦٢)، و«قصائد مأسوية» (١٨٨٤)، شعر متشائم عامةً، وملحمي أساساً، ويشكل من جديد، بصورٍ ثابتة الحركة، الماضي الإغريقي أو الماضي الهندي أو السِلْتي، أو ماضي الكتاب المقدس. وليس من المستبعد عن «أسطورة القرون» (١٨٥٩، ١٨٧٧، ١٨٨٣) وهي ملحمة فيكتور هوغو Victor Hugo التي تركت أثراً بالغاً على أوروبا بأسرها، أن تدين ببعض الشيء للحلقات الملحمية في قصائد لوكونت دوليل الصغيرة. وأتت «الغنائم»، قصائد جوزيه ماريا دو إيريديا لتختم حلقة الشعر البارناسي [وهو: يؤكد على الشكل أكثر منه على العاطفة]، فكانت في ختام المطاف شعراً يتسم بإطلاع واسع، وبالسكون وبالبرودة المعتدلة.

في اليونان، قامت «مدرسة أثينا الجديدة» (١٨٨٠) بتحرير الشعر من النزعة التكلفية المنمقة (Maniérisme) الخاصة بالمذهب الرومانسي، وقربت

الشعر أكثر من الواقع. فالمدرسة هذه، باتباعها منحى «سولوموس» والغناء الشعبي، قد تبنت لغة الشعب (الديموتيك Démotique) بدلاً من لغة الرومانسيين الفصيحة المدعوة «كاثاريفوسّا» (Katharévoussa)؛ وانفتحت الحركة هذه على التأثيرات الخصبة الواردة من آداب أوروبا الغربية. ومن بين ممثليها: أريستومينس بروفيليجيوس (١٨٥٠-١٩٣٦)، جيورجيوس دروسينس وهو نيكوس كامباس (١٨٥٧-١٩٣٢) وإيوانيس بوليميس (١٨٦٢-١٩٢٤) جيورجيوس ستراتيجيس (١٨٥٩-١٨٣٨)، ومن بين هؤلاء يبرز الشاعر والناقد كوستيس بالاماس (١٨٥٩-١٩٤٣). وتطورت أعماله الشعرية الهائلة، طوال نصف قرن، مشتملة على أكثر من عشرين ديواناً: «أغاني وطني» (١٨٨٦)، «مقلتا نفسي» (١٨٩٢)، قصائد هجائية (Iambes) وأنابيست (Anapestes) [على وزن فَعِلُنْ]، «حياة لا تتحول» (١٩٠٤). وإذ احتفظت أعماله في غالب الأحيان بالوتيرة الرومانسية، ظل تفكير فلسفي يجتازها بكاملها؛ وشكّل المحورُ المركزي لهذا التفكير فكرةَ النزعة الهيلينية القديمة، البيزنطية منها والحديثة. وعلاوة على ذلك، إنما بفضل هذا العنصر الأخير قد مُنح بالاماس لقب: «شاعر قومي»، على غرار سولوموس وكالفوس.

«أوحيد أنا؟ لست البتّة وحيداً!
فهما في غرفتي الصغيرة،
وهنا قريباً مني دنياً،
وهناك بعيداً عني قصياً،
هناك الرجال والأبطال،
هناك الآلهة والآلهات،
كمثل غمامة ذهبية يذهبون،
ويذّون هوادة يعجون،
وزمرة من الجن تتلفع السواد التمام،
وتمر غريبة الأطوار
كأحلام انبلاج النهار.
وفي ركن من الأركان،

أحياناً ما يجول في ظني
أن رئيسَ ملائكةٍ بهياً يرمقني.
فتُراني، أوحيد أنا؟ كلا، لست البتَة وحيداً!»

(كوستيس بالاماس Costis Palamas، حياة لا تتحول)

إن العمل الضخم الذي أنجزه الشاعر التشيكي ياروسلاف فرشليكي (١٨٥٣-١٩١٢) (J. Vrchlicky) شَكّلَ مرحلة تاريخية. وقد عرّف القارئَ التشيكي، عبر ترجماته العديدة، بالأدب العالمي، بدءاً بالأدب الفرنسي؛ وأدخلَ، في الحين ذاته، أشكالاً «أجنبية» مثل الغزل (Ghazel) والقصيدة السداسية (Sextine) والقصيدة الرباعي (Le pantoum)، إلخ.... والعبقرية الشعرية لهذا «الأخ لكل من غوتيه، فيكتور هوغو، كاردوتشي، لوكونت دوليل»، عبقرية غنائية وتأملية على نحو جوهري ذاتي وخاصة في: «من الأعماق» (١٨٧٥)، «أحلام سعادة» (١٨٦٧)، «موسيقى سريرة النفس» (١٨٨٦)، فكذا أعمال تشكل أمثلة على ذلك. وينتشر التفكير الممارس على تطور البشرية في قرابة عشرين مجموعة تحت عنوان عام «مقاطع من ملحمة»، حيث يبحث عن معنى مسيرة الروح الإنسانية، مستعيداً بذلك مشروع هوغو الذي ينعم بنفحته الملحمية.

ابتعد الشاعر البولوني سيبريان كميل نورفيد (C. K. Norwid) (١٨٢١-١٨٨٣)، مع ديوانه الشعري الغنائي: «تعال معي» (١٨٦٥)، عن التيار الرومانسي، بفضل طابع لغته المجرد والمقتضب، بل إن هذا الطابع يخلّد ذكراه من خلال مواضيعه العظيمة عن الوطن وواجب المواطن. أما عمل الشاعر سيزاريو فيرديه (C. Verde) (١٨٥٥-١٨٨٦) فارتبط بحياة المدينة في البرتغال، وبالحضارة الصناعية. فشعره نموذج تشكيلي (Plastique) يناهض الغنائية، وذلك في موضوعيته وحساسيته الجديدة التي تلقنها من بودلير: «كتاب سيزار بوفيرديه» (نشر عام ١٩٠١).

إن واقع روسيا الحقيقي، أي حياة الفلاح الروسي [موجيك]، قد استُخدم بمثابة خلفية لشعر نيكولاي نيكراسوف (N. Nekrassov) (١٨٢١-١٨٧٨) صديق بيلينسكي. وكان موقفه المحب للإنسان [الفيلانتروبي]، إزاء شعب على قيد المعاناة كما في: «زمن الجمود ذي الأنف الأحمر» (١٨٦٣)، قد تم

تكريسه الجمالي في الأسلوب الشعبي للهجاء المتسم بالنزعة الواقعية في: «من الذي بوسعه أن يعيش سعيداً في روسيا؟» (١٨٦٣-١٨٧٦).

سيطر على الشعر الإنكليزي ألفرد تِنّيسون (A. Tennyson) (١٨٠٩-١٨٩٢)، وروبيرت بونينغ (١٨١٢-١٨٨٩). والفوارق التي تفصل هذين الشاعرين، فوارق هامة. فإن تنيسون مع: «قصائد» (١٨٤٢)، و«إينوك أردن» (١٨٦٤)، و«غزليات الملك» (١٨٥٩-١٨٨٥) استمد إلهامه من اليونان القديمة: «اللوتوفاج» (Lotho phages) (١٨٣٣) [شعب مضياف من شمال إفريقيا] «أوليس» (١٨٤٢)؛ وكذلك من أساطير حقبة الملك أرتور إذ أبدى أنه مشغول البال بمأزق الإيمان / العلم. وإن حرصه الدائم الذي يكنه للجمال الاستطيقي [أي الجمال الفني] في شعره يُذكِّر بالجهود المماثلة لدى أتباع «الفن للفن» في المذهب البرناسي. وإن فريقَ مَنْ سبَقوا الرسام رافائيل قد ارتبط بصورة وثيقة بالبرناسيين وبالنزعة الجمالية للشاعر (Poe) على السواء؛ ومن هؤلاء السابقين: دانتيه غابرييل روسيتي (١٨٢٨-١٨٨٢) وشقيقته كريستينا روسيتي (١٨٣٠-١٨٩٤)، وويليم مورس (١٨٣٤-١٨٩٦)، إلى جانب المقدام والشهواني شارل سوينبورن (A. Ch. Swinburne) (١٨٣٧-١٩٠٩)، وقد ذاع صيتهُ نتيجةً لمنهج قصائده: «قصائد وموشحات غنائية» (Ballades) (١٨٦٦)، وبرونينغ «أناشيد مأسوية» (Romances) (١٨٤٥)، «رجال ونسوة» (١٨٥٥)، «أشخاص مسرحيون» (١٨٦٤)، «الخاتم والكتاب» (١٨٦٨-١٨٦٩). فكان الشاعر / المفكر الذي يكشف النقاب عن سريرة النفوس، في مونولوجياته المأسوية. ولأعماله صفات غنائية عظيمة، رغم تفكر غدا في النهاية عبئاً تنوء به أعماله.

أراد الإيطالي جيوزويه كاردوتشي (G. Carducci) (١٨٣٥-١٩٠٧)، أن يعارض، في آن معاً، الرومانسية العاطفية ونزعة تمثيل الحقيقة (Vérisme). وإذ تورط بعمق في حياة إيطاليا السياسية، فقد شعر بما يثير الشفقة في حوادث التاريخ الهامة. وغالباً ما لبثت أعماله من استلهام النموذجي الخالد classique. وحرص كاردوتشي على التقاليد الأدبية، متوخياً تجديدها بأساليب عروضية معقدة. أما قصائده: «قصائد جديدة» (١٨٧٧)، «قصائد غنائية» (Odes) (١٨٧، ١٨٨٢، ١٨٨٩)، فتُشيد بقيم الحياة الوادعة النشيطة، وبالمحبة وأساطير العصر الكلاسيكي العظيمة.

المنحى الطبيعي يقتفي آثار نزعة الواقعية:

إن التباعد ما بين البرجوازية، وهي تكدس الثروات تكديساً مستفزاً، وبين الطبقة العاملة، وقد أقحمت في فقر مدقع، تباعد تعمق دون هوادة تعمقاً خطيراً. وتعود إلى هذا العصر معالجة أوروبا لنمونجَين، وطبقاً لتصميم راهن شمال / جنوب، شرق / غرب. والأديب ذو المنحى الطبيعي (Naturalisme) الألماني أرنوهولز (١٨٦٣-١٩٢٩) يُعرف كما يلي العالم المحيط به: «لم يعد عالمنا كلاسيكياً فعالمنا عصري وحسب». وإزاء هذا الواقع، وضع المذهبُ الاشتراكيُ في المقدمة المصلحةَ الاجتماعيةَ معارضاً إياها بالمصلحة الفردية (ماركس، رأس المال، ١٨٦٧). وبدأت الطبقة العاملة تدرك وضعها وتطالب بفعالية عبر الإضراب عن العمل. وبالاندراج المتنامي في النقابات (الأممية العمالية الأولى، ١٨٦٤) وبحماية جميع حقوقها ومصالحها.

وفي أعقاب العديد من النجاحات المذهلة في العلوم الفيزيائية خلال عقود القرن الأولى، أتى دور علم الأحياء والطب، بفضل أعمال شارل داروين (١٨٠٩-١٨٨٢) وكلود برنار (١٨١٣-١٨٧٨) وكانت تطورات هذه الأعمال خاصة بالإنسان. وعينت النزعة الطبيعية لنفسها، بمثابة مهمة، وضع الآداب في علاقة بهذا الواقع على الصعيد الاجتماعي والعلمي.

مذهب الطبيعة. صلاته بنزعة الواقعية:

إميل زولا (١٨٤٠-١٩٠٢) هو مؤسس النزعة الطبيعية ولا نزاع فيه. وعقب انطلاق هذه النزعة من فرنسا، حيث ظهرت للمرة الأولى في عقد (١٨٧٠)، انتشرت في جميع أوروبا، طوال العشرين سنة التالية، مبلورة البحوث المتماثلة التي أصبحت قائمة في أحضان شتى الآداب القومية.

لم تكن هذه النزعة الطبيعية، كما يرى البعض، سوى مرحلة ثانية من مذهب الواقعية، مرحلة لها المزيد من القوة، دونما شك. ولكنّ مصطلحاً جديداً ليس ضرورياً، بالنسبة إليها. ورأى آخرون، أن المذهب الطبيعي يشكل التيار الأكبر ويشتمل على أدباء كمثل بلزاك وفلوبير، تولستوي وتشيخوف. وكان العديد منهم، لكي لا نقول غالبيتهم، يتوسلون بمصطلحات المذهب الواقعي (Réalisme) ومذهب

الطبيعية (Naturalisme) على نحو متناوب، أو دون فارق بينهما، أو مقترنين بصورة سهلة، ولكن مُبهَمة. ونجم الإبهام هذا عن غياب نظرية واضحة للواقعية نفسها: ونُسب هذا الإبهام أيضاً إلى زولا فهو، إذ توخى أن يضم إلى هذا المذهب شخصيات سابقة ومتألقة، فقد نسب صفة موالين للطبيعيين إلى أدباء كمثل بلزاك، ستاندال، فلوبير، (وهم الروائيون للنزعة الطبيعية، ١٨٨١)، ووضع عنواناً ثانياً للطبعة الإنكليزية، كما في: «الأرض» (وهي رواية واقعيّة ١٨٨٩) وسوف نأخذ هنا في اعتبارنا أن مذهبي الواقعية والطبيعية يُشكلان مفهومين، أحدهما كامن في الآخر، وأقله، فيما يخص العقيدة الأدبية: فالواقعية تشكل المفهوم الموسع، بينما تكون الطبيعية المفهوم الأضيق، لأنها تستخدم وتقبل، كمقدمات، جميع المبادئ الأساسية والمواضيعية (Thématique)، كما تفعل الواقعية. وعلاوة على موقف ينتمي إلى مذهب الواقعية وينتسب إلى مذهب الوضعية (Positivisme)، يقتضي المذهب الطبيعي، إذا ما تقيدنا بنظرية زولا، أن يُقْدِمَ الأديب، إبان الإجراء لإنتاج عمله، على تطبيقه نهجاً علمياً بصورة دقيقة، متقارباً مما يُطبق في العلوم الطبيعية، وكان هذا النهج قد استخدمَهُ، للمرة الأولى، سانت بوف، وتِن (Taine). في النقد المنتمي إلى مذهب الوضعية للظواهر الأدبية.

النقد الموالي للنزعة الوضعية. الرواية العلمية:

في السنة التالية، نشر الأخوان إدمون (١٨٢٢-١٨٩٦)، جول (١٨٣٠-١٨٧٠) دغونكور (E. J. de Goncourt)، «جيرميني لاسيرتو»: رواية قد استُهِلّت بمقدمة حظيت بالشهرة ذاتها. وتظهر في هذه الرواية، للمرة الأولى، ميزتان من الميزات الهامة للمذهب الطبيعي (Naturalisme): فبطلة الرواية خادمة تقوم بكل الأعمال، ومن أدنى منبت اجتماعي، وتتم دراسة تصرفها بكل دقة دون أي حكم مسبق، بريشة كتابة تشبه كثيراً عدسة مكبرة في عيادة عالمٍ في البيولوجيا، عالم في التشريح. ولربما عنت رواية زولا: «تيريز راكان» (١٨٦٧) كأول رواية من نزعة المذهب الطبيعي. وجملة تِنْ التالية: «الرذيلة والفضيلة منتجان كمثل الفيتريول والسكر»، هي نقطة انطلاق ما قيل آنفاً. ولا تنجم النزعة الطبيعية لهذه الرواية عن حبكتها (فتبرز لوران وعشيقها، يقتلان كامي، الزوج، وينتهيان إلى الانتحار، تحت عبء

وساوس ضميرهما)، لكنها تنجم عن تفسير أفعال الشخصين وتطورهما. والتصورات العشوائية الجوانية والعمياء التي تدفعهما تحدّد اختياراتهما، وردود أفعالهما، فلا تدع أي مجال للأخلاق النقية، لشدة ما «تسيطر» عليهما «أعصابهما ودمهما فباتا يفتقدان حرية الاختيار».

* * *

«يتكون الروائي من مُراقِبٍ ومن مُختَبِر.»

(إميل زولا Emile Zola، الرواية التجريبية)

إميل زولا والرواية التجريبية Expérimental:

في مقدمة «تيزيز راكان»، وأيضاً «مذهب الطبيعية في المشرح، والروائيون الطبيعيون» (١٨٨١)، ولاسيما في «الرواية التجريبية»، صاغ زولا نظريته حول الرواية التي يصفها «اختبارية»: وسعى طموحه إلى منحه مذهبَ الطبيعةِ وضعَ مذهب علمي، وإلى منحه الأدباء الأداة لنهج دقيق ملزم. وإذ اتخذ كنموذج، بما في ذلك العنوان، الدكتور برنار في مؤلفه «الطب الاختياري» (١٨٦٥)، وإذ تبع نهجه خطوة فخطوة، عرض زولا النظرية القائلة بأن «الروائي يتكوّن من مراقب ومن مختبرٍ». فالمراقب يختار موضوعه (إدمان الكحول مثلاً) ويتلي بفرضية (إدمان الكحول وراثي، أو مرده إلى تأثير البيئة، أو الوسط). ويقوم النهج الاختباري على أن الروائي «يتدخل مباشرة ليضع شخص روايته في بعض الظروف» التي ستكشف آليّة انفعاله وتتحقق من الفرضية الأولية. «وفي نهاية السيرورة، ثمة معرفة الإنسان، المعرفة العلمية، في فعلها الفردي والاجتماعي».

لكن زولا، قبل «الرواية التجريبية» بمدّة طويلة إذ يبرّر نفسه، ويقيم أسس مجمل النزعة الطبيعية، سبق له أن بدأ بتطبيق هذه الأفكار على سلسلة من أربعين رواية تحمل العنوان العام: «آل روغون ماكار». حيث يصف فيها «التاريخ الطبيعي والاجتماعي لعائلة خلال نظام الإمبراطورية الثانية»[1]. وتبع فيها مصير

---

(١) الامبراطورية النابوليونية الثانية في فرنسا (١٨٥٢ – ١٨٧٠). (المترجم)

أعضائها وتطورهم على صعيد كل الطبقات الاجتماعية سحابة خمسة أجيال متتالية: «ثروة آل روغون» (١٨٧١)، «الخمارة المريبة» (١٨٧٧)، «نانا» (١٨٨٠)، «جيرمينال» (١٨٨٥)، «الأرض» (١٨٨٧)، «الدابة البشرية» (١٨٩٠)، «الدكتور باسكال» (١٨٩٣). وكان هدف زولا الرئيسي في البرنامج هذا، أن يبرهن على دور البيئة الحاسم في الطبيعة والمجتمع وعلى دور الوراثة في حياة الإنسان. وفي نهاية الأمر، لا يمكن اعتبار هذا الإنسان مسؤولاً عن انحلال أخلاقه. وهكذا، فإن صيرورة الأشخاص البؤساء على الصعيد الأخلاقي والجسدي لدى زولا، صيرورة تلبث شكلاً آخر غير «أنا أتهم». وإن أوصافه، القوية والجريئة، تنوه بمأساة الفرد الذي تردُّه اللاعدالةُ الاجتماعية واللامبالاةُ إلى حالة حيوان. وفي روايته «جيرمينال»، ثمة «السيدة هانوبو» زوجة مدير شؤون المنجم، والسيد نيجريل، (بعد لجوئهما مع أصدقائهما إلى هرى الغلال) وقد حضرا مسيرة مطالبات عمال المناجم المضربين.

«ثم تهافت الرجال بسرعةَ، ألفان من الرجال الساخطين، ومنهم مُعَدِّنونَ مساعدون، وشقَّاقو الصخور، ومرقِّعو جدران، وقد كوَّنوا كتلةً متراصةَ البنيان، كانت تدرج كومةً واحدة، متماسكةً ومندمجةً، بحيثُ أن المرء ما كان يميز السراويل الباهتةَ الألوان، ولا الكنزات الصوفيةَ وقد باتت أسمالاً فانطمست في التماثل الترابي التناحب ذاته.

كانت العيون متوقدة، وما كان يُرى سوى ثقوب أفواه سوداء تُنشد النشيد الوطني (لا مارسييّز): La Marseillaise. وراحت مقاطع النشيد تغور وتخور هادرةً مُبْهمةً، بصحبةَ قرقعةَ القباقيب على الأرض الصلدة. وفوق الرؤوس، ما بين قضبان الحديد المُشْرئبَّة، انتصبت فأس حُملت منصوبةً شاقولياً. وبدت هذه الفأس الوحيدة وكأنها رايةً للجماعةَ بأسرهم، وعلى جلد السماء الصافيةَ، ارتدت مظهرَ شفرةٍ مقصلةٍ حادة ذَرِبةً.

«يا لهذه السحنات القبيحة!»، كذا تمتمت السيدة هانبو، وتلعثم نيجيريل قائلاً: «دون أي شك، لا أعرف أي واحد منهم! فمن أين خرجَ هؤلاء الأشقياء؟.

(إميل زولا، جيرمينال)

الجماعة الموالية لمذهب الطبيعة الفرنسي:

في عام (١٨٨٠)، فيما بات زولا الزعيم دونما جدال لمذهب الطبيعة، نشر روائيون شباب مجموعة من الأقاصيص تحمل عنوان «أمسيات ميدان» Médan (١٨٨٠) وكان الأمر يلمح إلى عنوان منزل زولا الريفي، حيث اعتادوا الاجتماع، وأصبحَ موضوعهم مشتركاً: الحرب الفرنسية / البروسية لعام (١٨٧٠).

«ها نحن جالسون إلى طاولة إميل زولا، في باريس: موبسان، هويزمَن، سيدار، ألِيكسي، وأنا، سعياً إلى شيء من التغيير، ورحنا نتحادث دونما كلفةٍ ولا ترابط في ما نقول؛ وطفقنا نثير ذكر الحرب، حرب عام (١٨٧٠) الشهيرة. وسبق لعدة أفراد من جماعتنا أن كانوا متطوعين أو جنوداً في الحرس السيار الوطني. وإذا بزولا يقترح قائلاً: «هيا انتبهوا! يا للغرابةِ! لماذا لا نحرر مجلداً عن هذا الموضوع. مجلداً من الأقاصيص؟».

ألِيكس: أجل، ولماذا؟

- ألديك بعض المواضيع؟

- سيكون لنا البعض منها.

- وما هو عنوان الكتاب هذا؟

[فأجاب] – سيدار: – (أمسيات ميدان. Médan)

(ليون هينِّيك Léon Hennique، مقدمة ١٩٣٠ لمجموعة «أمسيات ميدان» الجماعية).

ظهر غي دو موبَسّان (G. de Maupassant) (١٨٤٠-١٨٩٣)، للمرة الأولى في مضمار الآداب، مع أقصوصته «كرة شحم المعي» (١٨٨٠). وتم الاعتراف فوراً بقيمة الكاتب الأدبية، فغدا بسرعة خاطفة ذائع الصيت، بفضل سلسلة من الأقاصيص عالجت موضوع حياة الريف النورمندي، منطقة مسقط رأسه (منزل تيلييه، ١٨٨١، و«حكايات دجاجة الأرض» ١٨٨٣، «حكايات النهار والليل» ١٨٨٥، و«إيفيت» ١٨٨٥، إلخ.....) وغالباً ما تجتاز عالمه قوى غامضة تدب الذعر في أشخاص حكاياته العصابيين كما في: (ألـ «هورلا» ١٨٨٧). وينبثق عن جملة أعماله رؤيا متشائمة حول وضع الإنسان الاجتماعي، فهو بذاته يلحظ ما يلي: «يتكرر كل شيء، دون كللٍ وعلى نحو يرثى له.».

بصورة مفارقة بدا التيار الطبيعي الفرنسي يقتصر، باستثناء زولا، على موباسان ولربما على ألفونس دوديه (١٨٤٠-١٨٩٧). وقد بات أعضاء المجموعة الآخرون في طيات النسيان أو كادوا، أي: بول أليكسي (١٤٧-١٩٠١)، هنري جيار (١٨٥١-١٩٢٤)، ليون هينيك (١٨٥١-١٩٣٥).

على هذا المنوال، سرعان ما أصاب الفسادُ المنحى الطبيعي، في بلده ذاته، فتخلى عنه أتباعه سريعاً. وقام هويزمَن (١٨٨٤) بالانقطاع عن تيار زولا ومذهبه، واتخذ منحى نزعة روحانية (Spiritualisme) متسمة بشيء يفوق الطبيعية (هناك ١٨٩١). وفي عام (١٨٨٧) أوضح موبسان، في مقدمة روايته «بيير وجان» (١٨٨٨)، أن الموضوعية مستحيلة في الأدب. ونشرت صحيفة الـ «فيغارو» في السنة عينها، «بيان الخمسة»، وهم الذين احتجوا، باسم ضميرهم الأدبي على نزعة زولا المتطرفة في مؤلفه «الأرض». وفي عام (١٨٩١)، اتفق جميع الأدباء على قولهم إن مذهب الطبيعة [أي: الطبيعانية] قد مات. ولم يبقَ سوى أليكسي المتعاون القديم في «الأمسيات»، فأجاب هوريه (Huret) المكلف بالتحقيق حول هذا الأمر برقياً: «الطبيعانية لم تمت. رسالة ستتبع» وكان على حق.

استقبال أوروبا المذهب الطبيعي (Naturalisme):

على نقيض الاستقبال البارد بالأحرى، لكي لا نصفه بأنه سلبي، الذي خصَّه به النقد الأدبي، وعلى نقيض النجاح الهائل الذي ناله الأدباء الفرنسيون الآخرون، فقد نعم زولا، لدى الجمهور الواسع بنجاح عظيم منذ روايته «الخمارة المريبة»، واتسع نطاق النجاح هذا بروايته «نانا» ثم «جيرمينال»، ولم يلحق به أي فتور. وقرابة الحقبة ذاتها، طفقت أعمال زولا وأفكاره تُصدَّر إلى أوروبا. فعلى سبيل المثال، نشرت ترجمات أعماله، في روسيا، منذ عام (١٨٧٣)، وفي الحين نفسه في ست مجلات. ونشرت رواية «جيرمينال» بحلقات متسلسلة، في ست صحف يومية ناطقة باللغة الألمانية تماماً حين نشرها في الـ «جيل بلاس». وكذا حدث الأمر بالنظر إلى روايته «نانا» وما بين (١٨٧٩- ١٨٨١) نجد ترجمات لروايته في اللغات: الدنمركية، اليونانية، الإيطالية، الهولندية، البولونية، الروسية، السويدية... إلخ.

أثارت النزعة الطبيعية الاهتمام في كل مكان، رغم جميع الانتقادات، وبالأحرى كأساس نظري، أكثر منها كعمل أدبي.

هناكَ وجهة نظر تتسم بارتيابية شديدة، ألا وهي وجهة النظر التي ترى أنه قد يكون ممكناً، بل مُحبّذاً، أن يتبنى الأديب، في إنجاز مؤلفاته، مناهج تتعم بدقة العلم الصارمة. وثارت احتجاجات على النزعة المادية في الطبيعية، وعلى مذهب الحتميّة (Déterminisme) للورثة والبيئة أو الوسط، فيما ظلَّ تشبيه الإنسان بالحيوان يثير موجة استنكار حقيقي.

لاحظ النقد البولوني، بشيء من الفكاهة الظريفة، أنه إذا قام أصحاب المذهب الطبيعيّ بمراقبتهم «وجود الحيوان كله في الإنسان»، فإنهم لم يفلحوا في تمييزهم «أن الإنسان كله غير موجود في الحيوان». ومن جانب آخر، نعمت النزعة الطبيعية باستقبال إيجابي جداً، لأنها أثْرت المواضيعية [مجمل المواضيع المطروقة] للفن الرومانسي بإدخالها الجديد من المواضيع، كتأثير البيئة والوسط على التصرف البشري، أو أيضاً، مثل الظلم الاجتماعي: وجدّدت أيضاً هذه النزعة للمذهب الموالي للطبيعة الكتابةَ الرومانسية، بوسيلة البهاء التصويري والملون في الأوصاف.

إن لبثت أعمال زولا على قيد الحياة، وتركت أثرها على العديد من الأدباء، فذلك، حقاً، لأن المُنَظّر قد نجح، عبر رواياته، في نقل القارئ إلى سريرة الكاتب: «عمل ما فني، زاوية من زوايا الطبيعة، وتتم رؤيتها من خلال مزاجٍ ما»؛ أو أيضاً: «يتدخل الروائي تدخلاً مباشراً، ساعياً إلى أن يضع شخصه الروائي في ظروفٍ يتحكم بها دوماً».

تطور المذهب الطبيعي على الصعيد الأوروبي:

في إنكلترا، خلال عهد الملكة فيكتوريا، كما في روسيا، لم يتمكن المذهب الطبيعي من التجذر فيهما، وبدون شك، من جراء الأسباب ذاتها التي أفضت إلى أن الواقعية اتسمت بشيء من المذهب الأخلاقي والنزعة إلى بذل الحب والرعاية للإنسان (Philanthropie). ولذلك، بقيت جهود جورج مور (١٨٥٢-١٩٢٣) (وهو شخصية منعزلة في الأدب الإنكليزي)، التي بذلها سعياً منه إلى نقل زولا،

كما هو عليه، داخل بلده، وكذلك رواية «سلطان الظلمات» (١٨٨٦)، للأديب تولستوي فلم تزلْ وضعاً منفرداً في الأدب الروسي.

خلال خمسة وعشرين عاماً تالية من القرن التاسع عشر، نشر الأدباء الهولنديون الموالون للنزعة الطبيعيّة (Naturalistes) أعمالهم، مصطبغة بمنحى زولا. ودافع مارسيلوس إمانتس (١٨٤٨-١٩٢٣) عن أفكار زولا في مقدمه كتابه «ثلاث أقاصيص» وحرر روايات طبيعية مثل «اعتراف متوارث» (١٨٩٤)، وأيضاً تحت تأثير غوغول ودوستويفسكي.

وانتمى إلى التقليد ذاته، عمل لويس كوبيروس (١٨٦٣-١٩٢٣) في: (إيلين فيريْه) (١٨٨٩) والبطلة في هذه الرواية إيلين، امرأة أنيقة ظريفة، لكنها كسولة، وتقضي حياتها في وَسَط مدينة لاهاي الأرستقراطي الذي تقهقر نحو الانحطاط. وترى نفسها ضحية الوراثة ووسطها الاجتماعي، فختم الانتحار مجرى حياتها.

إن الحملات التي جرت من أجل «الخمارة المريبة»، ثم (جيرمينال)، والتي تصادفت مع اكتشافات الوقائع في المجتمعِ، سوف تتيح للنزعة الطبيعية البلجيكية الانطلاق إلى أعمال كامي لومونييه (C. Lemonnier) (١٨٤٤-١٩١٣). فإن رواياته، وهي ليست من صنف يعتمد الأطروحة، وتبرهن رغم ذلك على أن النقاشات الإيديولوجية، في ذاك الزمان، لم تكن غريبة عنه. والنزعة الطبيعية للعالم القروي والعمالي تعارض مذهب الرجوع إلى منحى الحالة الطبيعية (Le naturisme)، مذهب الفترة الأخيرة لإنتاج مذهب الطبيعة، أي وهم مصالحة الإنسان مع الطبيعة. وإن لومونييه الموالي للطبيعية، عقب مؤلَّفه: «ذَكَرٌ» (١٨٨٠) (وهو رواية غنائية) و«المهسترة» (١٨٨٥)، (وهذا العمل دراسة سيكولوجية لمصابة بالعُصاب)، أصدر كتابه: «نهش اللحم» (١٨٨٦) الذي أهداه لزولا، وهو رواية حولَ طبقة العمال في مصانع الصلب والحديد في الـــ «سانتر» [منطقة إدارية في جنوب منطقة باريس]؛ ثمّ «نهاية البرجوازيين» (١٨٩٣) التي تسطِّر ملحمة عائلية على غرار الـــ «روغون ماكار». وقد اهتم جورج إيكهود (G. Echoud) (١٨٥٦-١٩٢٧) بجميع الأوساط المهملة. وروايته «قرطجنة الجديدة» (١٨٨٨) لوحة اجتماعية حقيقية، وانتقاد جريء للرأسمالية المنتصرة.

وأهم أديب مناصرٍ للطبيعية في مقاطعة فلاندر هو سيريل بويس (C. Buysse) فقدْ بدأ في عام (١٨٩٠) بأقصوصة «ابن زنى» وطبق فيها نهج زولا التجريبي. وعالج مصير الفقراء في إطار الريف؛ فوضعهم الإنساني القذر والحيواني بات دون أمل من جراء الظلم الاجتماعي. وثمة خيال مُبدع للرؤى، واهتمام بالتفاصيل النموذجية، يميزان أعماله المعروفة بالأكثر، ومنها «حق الأقوى» (١٨٩٣).

إن لويجي كابوانا (Luigi Capuana) (١٨٣٩–١٩١٥)، مؤلف أقاصيص وروايات ومسرحيات هزلية، وناقد أدبي يجدر التقدير به وكان أول من اهتم بالطبيعية الفرنسية. وترك أثراً بالغاً على خيَارات زميليه وصديقيه: فيرغا وروبيرتو. وفي روايتيه: «الياقوتة الصفراء المحمرة» (١٨٧٩) وقد أهداها لزولا، و«عبق الغُطر» (١٨٩٩)، طبق النُهج السريرية للنزعة الطبيعية على دراسة الأوضاع المَرَضية، مسترسلاً في مغامراته حتى بلغ معالجة ما يتجاوز السيكولوجيا (Parapsychologie) وذلك، قبل أن يعي حدود مذهب النزعة العلمية (Scientisme).

قام جيوفاني فيرغا (Giovanni Verga) (١٨٤٠–١٩٢٢)، بعد أعمال شبابه التي أتبع فيها منحى النزعة الوطنية والرومانسية، بتنظيم رواياته الهادفة إلى الالتحاق بمذهب تمثيل الحقيقة بكاملها (Vérisme) داخل حلقة رُوائية لانهائية: «المقهورون» حلقة تمثل النضال من أجل الحياة، وتفضي إلى مرارة الإخفاق. وأشهر رواياته المجلدان الوحيدان لرواية «المقهورون»، و«المالافوغليا» [أي الإرادة السيئة] (١٨٨١)، و«المحامي دون جيزوالدو» (١٨٨٩) ويتموضع مجال حوادثهما في صقلية، ما بين صيادي السمك والقرويين الفقراء، من جانب، والبرجوازية الصاعدة والنبلاء في طور الانحطاط، من جانب آخر. إن حتمية الوسط تقوم بدور هام في هذه الروايات، وتتبدى خاصة، في طبع الريفيين الصقليين. وينتمي إلى منهب تمثيل الحقائق بكاملها أيضاً فيديريكو ده روبيرتو (١٨٦١–١٩٢٧) وماتيلدا سيراؤو (١٨٥٦–١٩٢٧) وكانت صحفية ملتزمة، ألفت أقاصيص وروايات، فيما بقيت غرازيا ديليدا (١٨٧١–١٩٣٦)، رغم وصفها عالم الفلاحين، على شيء من الانعزال نتيجةً لقريحتها الصوفية التي تذكر القارئ بكلٍ من تولستوي ودوستويفسكي.

ومع أن «المحرومة» (١٨٨١) رواية الأديب غالدوس حيث يتثاقل عبء الوراثة على البطلة المصابة بالجنون المبكر، مع أنها تُعد، بصورة عامة، بمثابة الرواية الأولى الموالية للطبيعية، في الآداب الإسبانية، فإن ليوبولدو إنريكو غارسي ده ألاس إي أورينيا المعروف بمقدار أكثر باسمه الصحفي المنتحل: كلارين (Clarin) (١٨٥٢-١٩٠١)، هو الذي عرف الأسبانيين على زولا بعدد من الترجمات والانتقادات. وقد رأى هو بذاته أنه قد تأثر بالطبيعية، كما حدث ذلك في أقاصيصه «بيبا» (١٨٨٦) وفي روايته «الوصية على العرش» (بمجلدين، ١٨٨٤، ١٨٨٥). وتقيد كلارين في هذه الأعمال، بالجمالية المتسمة بالمذهب الطبيعي، ولكن دون أن يُناصر فلسفتها: فأشخاصه هم أسياد مصيرهم وتظل أفعالهم ثمرة أرادتهم الحرة.

في البرتغال ابتكر إيسا ده كَويييروس (Eça de Quieros) (١٨٤٥-١٩٠٠) أعمالاً أصيلة؛ واستغل في الحين نفسه، المواضيع الرئيسية لمذهَبيْ الواقعية والطبيعية، دون أن يغدو في آخر الأمر ممثلاً لأي تيار منهما. وهكذا، إن بقي منحاه ينزع إلى الطبيعة (حتمية، وراثة، تحليل سيكولوجي مفصل، نزعة مناهضة للإكليروسيه) بيناً في روايتيه: «جريمة الأب أمارو» (١٨٧٥)، «ابن العم بازيليو» (١٨٧٨) ففي رواياته الأخرى: «الماندداران» [العلاّمة] (١٨٠)، «الذخيرة» [الدينية]، ولاسيما في روايته الـ «مايا» (١٨٨٨)، وهي قصة أسرةٍ، ووصف شامل [بانوراما] للمجتمع البرتغالي المُنحط؛ فهذه الطبيعة بعينها ملغومة بإدخال بعض العناصر كنبذ نزعةٍ حتمية لا مناص منها، ودور الصُدفة في تطور إنجاز العمل، والتهكم، والكاريكاتور، والاستغلال الدائم للرمز. فهذا الموقف المزدوج حيال الطبيعة ينعكس بوضوح في المناقضة التي يقوم بها بعض أشخاص من الـ «مايا» حول هذا الموضوع الشائك:

«من الجانب الآخر، أعلن كارلوس أن عيب النزعةَ الطبيعيةَ غير المحتمل بالأكثر يكمن في تعجرفاتها العلميةَ: (.....) هذه الطريقةَ لاستشهادها بكلود بيرنار، وبمذهب الاختبارية والنزعةَ الطبيعيةَ، كما بستوارت ميل وداروين، في صدد امرأة غسالةٍ تضاجع نجاراً! (....) أما «إيغا» فثار ثائره.

ومن المؤكد أن جانب النزعة الواقعية الضعيف هو كونها علميةً بمقدار نزْرٍ قليل، ويجب أن يكون الشكل الصافي لفن النزعة الطبيعية هو «المونوغرافيا» [دراسة وافية لموضوع واحد Monnographie]، الدراسة الصارمة لنموذج إنساني، تشغف، كما لو كان الأمر يعني وضعاً مرضياً، بمعزلٍ عن الطرافة والأسلوب الإنشائي!.........».

كانت انتقادات البولونيين حيال زولا تطال، من بين أمور أخرى، لا مبالاة النزعة الطبيعية إزاء الماضي التاريخي الذي يترتب على بولونيا أن لا تنساه. ومن ثم، لا يمكن وصف أعمال بروس وإليزا أوجيشكوفا Eliza Orzeszkowa بأنها موالية لنزعةٍ طبيعيةٍ إلا بفضل الطريقة التي تعالج بها بعض المواضيع، فيما يتميز شنكييفيتش Sienkiewicz برواياته التاريخية. أما بوليسواف بروس (Bolestaw Prus) (١٨٤٥-١٩١٢) فقد وصف في أقاصيصه الأبنية الكئيبة في أحياء فارصوفيا [وارسو] الفقيرة، حيث يكافح الأشخاص شبح من التعاطف والحماسة، ولكن دون أن يجعل الأمور مثالية (Idealisation)، للظروف المهيمنة على حياة ضيعة بولونية فقيرة، ولئن نُقلت الحكاية إلى فارصوفيا في الرواية: «اللعبة» (١٨٨٧)، فقد ظل رُكن الموضوع هو ذاته، أي أن خمول المجتمع البولوني يتبدى مشؤوماً بالنسبة إلى تقدم البلد. ويمثل العديد من الأشخاص جميع طبقات المجتمع، وهم الذين يتحلقون حول شخصين أساسيين: وقصصهما وذكرياتهما، والعديد من انكفائهما إلى الوراء، تُعيد إلى حوادث حديثة العهد في تاريخ بولونيا، فتصير، علاوة على هذا، خلفية العمل الحقيقية. واستمدت إليزا أوجيشكوفا (١٨٤١-١٩١٠) باستمرار إلهامها من القرى والمدن الريفية الصغيرة. ووَصفَت قساوة الوسط الذي يمهر بميزته أشخاصها المتواضعين؛ وانتقدت بشدة الظلم الذي يطال ضحاياه من النساء والأقلية الدينية اليهودية. وإذ رفضت الحياد التابع لمذهب الطبيعة بلهجة غنائية وشعرية في الغالب، أعربت عن تعاطفها مع أبطالها قليلي الحظ: «شمشمون القوي» (١٨٧)، «شام، الفظ» (١٨٨٨)، «على ضفاف النيمن» (١٨٨٨).

وثمة أبناء بولونيون قد تبعوا بدقة نموذج زولا: أنطوني سيغيتينسكي (١٨٥٠-١٩٢٣)، غابرييلا زابولسكا (١٨٦٠-١٩٢١) لكن أدولف ديغاشينسكي (Adolf Dygasinski) (١٨٣٩-١٩٠٢) يبدو في طليعة هذا المنحى، فهو مؤلف الكثير من الأقاصيص عن بولونيا الريفية، حيث تدهورت الأخلاق والبؤس والخصومات والأوساط المحرومة في الأعداد الكثيرة من القرويين، فكل ذلك صُوِّرَ تصويراً يكاد يكون «فوتوغرافياً» [ضوئياً]. وأقصوصته «ذئاب وكلاب ورجال» (١٨٨٣-١٨٨٤)، تقدم مشهداً للطبيعة القاسية، وقد تم استلهامها من المنحى الدارويني، حيث توضع الكائنات البشرية والحيوانات على سوية واحدة.

احتلت المشكلات الاجتماعية التي كان يطرحها التصنيع في بوهيميا مركز أعمال جاكوب أربس في رواياته «مصاصو دماء عصريون» (١٨٨٢) «المشيح» (١٨٨٣)، «ملاك السلام» (١٨٩٠). وقد وجد زولا مروِّجاً له عظيماً مع مارشتيك؛ وروايته «القديسة لوتشيا» (١٨٩٣) تقدم وصفاً شرساً لمدينة كبيرة، وهي براغ التي كانت تفترس المستضعفين.

في أعقاب استهلال المذهب الواقعي لدى جان كالينتشياك (Jan Kalinciak) (١٨٢٢-١٨٧١)، كانت النظرة الصاحية إلى واقع سلوفاكيا الحقيقي أمراً عادياً في روايات زفيرتوزار هوربان فابانسكي (١٨٤٧-١٩١٦) ولاسيما في: «السليل المتجفف» (١٨٨٤)، وفي أقاصيصه عن العديد من الكاتبات بالنثر، حتى بلغت النزعة الواقعية أوجها مع مارتين كوكوتشين (١٨٦٠-١٩٢٨)، مؤلف «المنزل على الرابية» (١٩٠٤).

كانت النزعة الواقعية الناقدة، في اسكاندينافيا، قد أعدت الوضع المناسب للطبيعية، المتواجدة في روايات النرويجي ألكساندر كييلاند (١٨٤٩-١٩٠٦). وفيما استخدم هيرمان بانغ (١٨٤٧-١٩١٢)، عرضاً مسرحياً يقلص مدى سرد القصة، كشف النقاب عن الشهوانية (إشكالية الشهوة الجنسية) في مؤلفه «إلى الطريق» (١٨٨٦)، بينما كانت روايات الأديبتَين أمالي سكرام (١٨٤٦-١٩٠٥)، وفيكتوريا بنديكتسُن (١٨٥٠-١٨٨٨) تتناول مضامير محرمة كمعالجة النساء بالطب النفساني. وأخيراً، هناك هنريك بونتوبيدان (Henrik Pontoppidan) (١٨٥٧-١٩٤٣) الذي اقترب من النزعة الطبيعية من خلال رواياته، ولاسيما: «أرض الميعاد» وهي قصة طمع دفين

مُحطَّم، وتُبدي بجم من السخرية، الخصومات الكامنة في الحياة القروية، وكذلك روايته «بطرس ذو الحظّ السعيد» (١٨٩٨-١٩٠٤).

شن نصراء مذهب النزعة الطبيعيّة في ألمانيا، تحت تأثير مؤلفين أجانب (زولا، تين، داروين، كُتّاب من اسكانديناڤيا وروسيا)، الثورة على المذهب الواقعي «الشعري» المعتدل لدى البُرجوازية، التي لم تستطع أو لم تُرد أن تُجابه مشكلات خطيرة ولّدها المجتمع الصناعي، فأفضى الأمر إلى خلق فن يتصف بمزيدٍ من الراديكالية بالنسبة إلى فن زولا. ومن ثم فمذهب الطبيعية الألمانية، ويشارُ إليها إشارة مُوفقة بالمصطلح «النزعة الطبيعية المنطقيّة» كانت الأشد تطرفاً في أوروبا. وقامت ندوات لكتاب من الشباب، فتحلقوا حول الأخوين هاينزيخ (١٨٥٥-١٩٠٦) وجوليوس هارت (١٨٥٩-١٩٢٨)، ووسّعوا تدريجياً نطاق نظرية النزعة الطبيعية في سلسلة من نصوص نظرية، كان أولها: «هجمات الأسلحة الناقدة» (١٨٨٢) من تأليف الأخوين هارت. وتبلورت هذه النظرية في صيغة هولز وهي: الفن = الطبيعة – (س)، حيث العامل (س) يمثل ذاتية الفنان. وخلق هولز وجوهانس شلاف (١٨٦٢-١٩٤١) كتابة عُرفت بالمصطلح «الأسلوب – ثانية – بثانية»، وبفضل هذه الكتابة، أزيلت المسافة ما بين الأشياء والقصة، حيث تلاقى زمن القصة بزمن التاريخ. وشكلت ثلاث أقاصيص من مجموعتهم «بابا هامليت» (١٨٨٩) العينة الأوفر تمييزاً لهذه التقنية. وفي هذا العمل يبدو مقال الأشخاص مرتدياً شكل حوار يومي وطبيعي وتم إنتاجه من جديد صوتياً بصورة دقيقة جداً. فثمة: جمل أو كلمات غير منتهية، وترددات وفترات راحة وهفوات في قواعد اللغة، خصوصيات من حيث نبرة النطق والتلفظ لدى كل فرد وتكرارات، فكل شيء هنا في نص يبقى فيه الحوار العنصر الهام، وخطاب الراوي، المنحصر ما بين مشاهد الحوار، غالباً ما ينتمي إلى تعليمات المخرج بقصد التمثيل المسرحي:

«حسناً! هل تُريد أم لا؟ أيها القذر!»

– لكن، يا نيلز! حباً بالله! ها هو في أزمة جديدة!

– آه، ماذا! أزمة! أجل! يا فريس!

– يا رب! نيلز....

- فريس!!!

- نيلز!

- حسناً! هل أنت هادئ الآن؟ هل أنت هادئ؟ هيا اطمئنّ!

- يا إلهي! يا إلهي، نيلز، ما الذي تفعل؟!

- يا نيلز! لم يعد يصرخ قطعياً! هيا يا نيلز!!»

(أرنو هولز وجوهانّس شلاف: بابا هاملِت)

في النزعة الطبيعية الكرواتية التي تحمّلت، في آن معاً، تأثيرَ النزعة الواقعية الروسية والنزعة الإيطالية إلى تمثيل الحقائق بكاملها (Vérisme)، استمرت بعض اللهجات الرومانسية التي تُعرب عن طموحات قومية لأقطار خاضعة للسيطرة النمساوية / المجرية. وابتكر أوجين كوميتشيك (١٨٥٠-١٩٠٤) نوعاً من حلقة «روغون ماكار» لكن حكاياته تنتشر طبقاً لحبكة عاطفية ورومانسية. والأديب فينسلاف نوفاك (١٨٥٩-١٩٠٥) قد تناول، في أعماله المتسمة بالطابع القومي، مواضيع خاصة بالمدن والبروليتاريين الأولين. أما أنته كوفاتشيك (١٨٥٤-١٨٨٨)، في روايته «إلى أقلام المحاكم» (١٨٨٨) فقد وصف التمدين، والتصنيع العشوائي، وجعل الفلاحين بروليتاريين، وذلك في أعقاب أزمة الزراعة الكبيرة لعام (١٨٧٣).

في اليونان، كانت النزعة الطبيعية ظاهرة بالغة التعقيد. وقد أحدثت ترجمة «نانا» بالتسلسل (١٨٧٩) ردّاتِ أفعال عنيفة، ولاسيما من قبل نادي المجلة «إيستيا». وانقطع نشر هذه الرواية. لكن، في السنة التالية، تُرجمت هذه الرواية كاملة ونُشرت في كتاب له مقدمة حماسية عن زولا، واعتبرت بمثابة بيان عام للطبيعية اليونانية. وفي غضون ذلك، كان نشر «رحلتي» في عام (١٨٨٨)، وهي رواية جان بسيخاري (١٨٥٤-١٩٢٩)، يمهر بوسمه مرحلة لم تكن ألسُنيّة وحسب بل أدبية أيضاً. فإن الأدباء الذين كانوا يضعون دروس بسيخاري موضع التطبيق، ثابروا على تبنيهم اللغة التي ينطق بها الشعب [الديموتيكا]. ولكون هذه اللغة الشعبية أوفر تعبيراً [وسهولة] فقد ساهمت في انطلاق النزعة الطبيعية ونموها. وإن أقصوصة أندرياس كاركافيتّسَسْ

(Andréas Karkavitsas) «المتسول» (١٨٩٦) قد شجبت المجتمع وانتقدته، وشكلت أنقى تعبير لمذهب الطبيعيّة اليوناني. وجرت حوادث الأقصوصة في قرية نموذجية من مقاطعة «تسّاليا». وكشف الكاتب النقاب عن الأهواء، والغرائز، والاحتياجات، بل أيضاً عن الجهل والخرافات التي من شأنها التحديد الحتمي لما كان يفعل أعضاء هذا المجتمع الصغير.

وثمة أخيراً ألكسندروس بابا ديامنديس (١٨٥١-١٩١١) الذي استقى مواضيع قصصه وأقاصيصه من حياة الجزيرة مسقط رأسه، مستفيداً، بمقدار ما، من مواضيعية (Thématique) [جملة مواضيع يطرقها الكاتب أو الفنان] النزعة الطبيعية: واسم الجزيرة «سكياثوس»، وكان المكان حيّاً من أحياء أثينا القديمة. والقصة تتناول قضايا شائكة، اجتماعياً، وأبطالها أفراد من الشعب، فقراء ومهمشون ومخفقون. بيد أن الطابع الأساسي لأعماله يحدده إيمانه الديني الأرثوذكسي العميق، الذي أحاط أشخاصه المعذبين، والخطأ في غالب الأحيان، والمجرمين في بعض الأحيان، بهالةٍ تحضن أشخاص دوستويفسكي. ويمضي كل من أعماله وفنه إلى ما هو أبعد بكثيرٍ من الطبيعية. وعلى هذا المنوال، يبتعد ختام العديد من أقاصيصه، وعلى نحو له ميزته، عن المذهب الشعري (La Poétique) الطبيعي. لأن أعماله لا تعيد للقارئ، كما يفعل نتاج موباسّان مثلاً، إلى طابع ما هو معاصر (Contemporanéité) أي معاصرية صيرورة التاريخ، ولا إلى المأساة الإنسانية التي تستمر في سيرورتها خارج متن النص، بل إلى العالم اللازماني (Intemporel) لمحبة "الله". ففي أقصوصته «الحب في الثلوج» (١٨٩٦)، هناك البطل: قبطان عجوز، غَزِلٌ في عشواءِ حياته، وقد أنفق كامل ثروته على عاهرات مرفأ مرسيليا، وقضى نحبه متجلداً تحت رُكام الثلوج، فيما كان يعود إلى منزله، ذات مساء، فعثرت قدمه وسقط هاوياً في زقاقٍ تكدست فيه الثلوج:

«على الثلج، ندفت السماء بالثلوج

ودَراكم الثلج مُكدّسا.

وحتى شبرين قد علا،

وإلى تمام ارتفاعه قد سما.

وبات الثلج له كفناً، كفناً مقدسا،

فبات باربا يانيوس راقدا
تحت الثلوج رقاداً أبَدًا.
على تمام البياض قد غدا،
لكي لا يمثل عاريا
وهو بهندام مبتذل
هو، وحياته وكل ما فعل،
أمام «القاضي الديان»
عريق الأيام والأزمان
القدوس بمرات ثلاث».

(أليكسادروس بابا دياماديس A.Papadiamandis: الحب في الثلوج)

وعلى هذا المنوال، تخطى بابا دياماديس مرحلة الانطلاق الفلسفية للطبيعية، فالتقى بالشعر والنزعة الرمزية.

النزعة الطبيعية Naturalisme والمسرح:

إن الكتابة المسرحية، التي سبق أن أفضى إليها في نهاية المطاف مذهبُ الطبيعة لكل من هولز وشلاف في: «بابا هامليت» قد وضحت بجلاء الصلة العضوية الداخلية ما بين النظرية الطبيعية والمسرح. وقد ساهم نقل مبادئ هذه النظرية إلى الفن المسرحي في تجديد هذا الفن. وبادئ ذي بدء، فيما يخص المسرحيات، تم إدخال مواضيعية جديدة. فالوراثة هي موضوع: «الأشباح» مسرحية إبسن، والطبقة العاملة موضوع: «النسّاجون» مسرحية هوبتمان. ومن جهة النظر التقنية، يعتبرُ المؤلفون المسرحيون أنفسَهم، مضطرين، مع نزعة مذهبهم الطبيعي، إلى البحث عن حلول جديدة للاقتصاد المسرحي وللبنية وللحبكة. وهو الأمر الذي سيتيح لهم أن يُظهروا، على سبيل المثال، ماضي شخصياتهم. والماضي الذي ينوء بعبئه جداً حاضرُهم، فيما لا يمتلكون، كزملائهم الأنباء، إمكانية وصفهم هذا الماضي وصفاً مفصلاً.

من جهة أخرى، ارتدى تجدّد الإخراج المسرحي وَتَحَدْثُنَ [أي، تميّز بسمة الحداثة Moderenisé]. وقد شجع إحداث مسارح «مستقلة» تطوير المسرح الذي ينحو إلى الطبيعة في جملته: فكان «المسرح الحر» الذي أسسه، في باريس عام (١٨٨٧)، أندريه أنطوان (١٨٥٨-١٩٤٣). ومسرح فراي بوهن في برلين عام (١٨٨٩). وإن تمثيل أعمال من النزعة الطبيعية التي تبوّأت المكانة الأولى (تولستوي، إبسن، سريندبرغ، هاوبتمان، إلخ...) قد ترك للجمهور انطباعاً بالغاً، بل أثار استنكاره أحياناً.

سيكون المسرح الألماني أهم إسهام لهذا البلد في النزعة الطبيعية الأوروبية، فقد تأثر هذا المسرح بنماذج عظماء الاسكانديتافيين، ومنهم إبسن وستريندبيرغ، ويحسن أن نضيف إليهما بيورنستيرن بيورنسون (Bjornstijerme Bjornson) (١٨٣٢-١٩١٠) نظراً إلى مسرحيتَيْن: «ليوناردا» (١٨٧٩) و«قفاز» (١٨٨٣)، وقد أثار هذا النتاج «مشاجرة حول الأخلاق الحميدة» و«علاوة على القوى» (١٨٨٣). وكان أول أكبر نجاح للكاتب المسرحي غير هارت هاوبتمان (G. H. Hauptman) (١٨٦٢-١٩٤٥) مسرحية «قبل انبلاج الفجر» (١٨٨٩)، وقد حظيت بنجاح لم ينقطع مع: «النساجون». وتضعُ هذه الدراما الاجتماعية، على خشبة المسرح، حنق العمال السيليزيين، عام (١٨٤٤)، وقد قُضي عليهم بالبطالة من جراء التصنيع. وسبق أن نوّه «هاين» بهذه المأساة في قصيدته «النساجون السيليزيون» (١٨٤٧). وعارض هاوبتمان طبقة العمال المحكوم عليهم بتحمّل البؤس والشقاء، بطبقة الطغاة والأغنياء. وتفجرت أغنية الساخطين في الفصل الثاني:

«في البؤس والفقر، لابد أن تتفكروا
وفي شدة هؤلاء الفقراء وضيقهم، تأمّلوا
فحقّاً في غالب الأحيان
ليس في البيت مكان
لكسرة خبز واحدة.
ويثير هذا البؤس الشفقةَ والحنان!»

(جيرباردت هاوبتمان: النساجون السيليزيون)

بيد أن تجدد المسرح الأوروبي، رغم إسهامات من نزعة طبيعية محض وهامة (اقتباس من أجل مسرحية، «قدرة الظُلمات»، من تأليف تولستوي عام ١٨٨٦) سوف يحدث متى سيقوم إبسن وفيما بعد تشيخوف، يضم النزعة الطبيعية إلى المذهب الرمزي (Symbolisme).

بقاء حركة رومانسية متبدلة:

لم تختفِ الحركة الرومانسية، لكنها تبدلت وفسدت، في الأعمال التي ما فتئت تمدها بإلهامها، وذلك من جراء التغيرات التاريخية والأيديولوجية والأدبية. وظل الشعرُ الفنُّ المحظي دوماً وهو الذي احتفظ من الرومانسية القديمة إيثارها للمواضيع التاريخية.

الحركة الرومانسية في الشعر:

إن شعر فيكتور هوغو (١٨٠٢-١٨٨٥)، [عبر روائعه]: «العقوبات» (١٨٥٣)، «أسطورة القرون» (١٨٥٩-١٨٨٣)، وخاصة «التأملات» (١٨٥٦)، قد استمد إلهامه من استعارات حية، ولم يتقيده بعاطفية شاعر كمثل لامارتين أو شاعر مثل موسيه: Musset بل ارتقى إلى مذهب الرمزية وتعزّز بمجازات زاخرة بالحياة.

«تُرى، أتحسب الطبيعةَ الهائلةَ تتلعثم،
وأن 'الله'، في رحاب أبعاده اللامتناهيه
قد يكون استمنح ذاتَهُ، كمجرد متعه
أن يسمع تلعثُم امرأةٍ صمّاء / بكماء طوال الأبديةَ؟
كلا! فإن الهاويةَ كاهن، وإن الظل شاعر
كلا! فكل ما في الكون صوت، وكل شيء عاطر؛
وكل شيء يقول شيئاً لفردٍ ما، في اللانهايه
وفكرة من الأفكار تملأ الجلبةَ المتغطرسه،
ولم يصنع 'الله' ضجةَ دون أن يمزج فيها الكلمه
وكل ما في الأرض يئن وينوح كما أنت تتألم،

أو يُنشد ويدَرنم، كما أنشِدُ أنا وأترنم!
فكل ما في الأرض ينطق ويتكلم.
أما الآن، فيا أيها الكائن الآدمي،
تُراك هل تعلم لماذا كل شيء يتكلم؟
وهلا تصغي إلى الأشياء جيّداً!
فذلك لأن جميع الرياح وكلَّ اليمّ
والشعلةَ الملتهبةَ والأشجار
والقصب والصخور والأحجار،
فكل ما على الأرض يعيش
وكل شيء مفعم بالنفوس».

(فيكتور هوغو Victor Hugo، «فم الظلال» «تأملات»)

تقوم أعمال الشاعر الفلاماندي غيدو جيزيل (Guido Gezelle) (١٨٣٠-١٨٩٩) على أساس تصورات رومانسية حول الطبيعة، ويُعززها الإلهام الديني كما في: «قصائد، تراتيل، ابتهالات» (١٨٦٢) و«إكليل من ساعات» (١٨٩٣)، و«عِقدٌ من قواف حول السنة» (١٨٩٧). وتتجم نوعيته من إطار قصائده الريفي الفلاحي، حيث تكتسب الطبيعة قيمة رمزية. وإن الوجه الشخصي لشعر جيزيل ينعم بالمزيد من القوة، لاسيما وإن العديد من القصائد قد أهداها لمن كان يفضلهم من تلامذته.

«رغم أنها، بالنظر إليّ، كما بالنسبةَ إليك،
– تُرى من سيجعلها على الموت تعصى؟
– ساعةً بالقرب مني وساعةً بالقرب منك
فهي عاجزة على البقاء كما هي، ردحاً مديداً
مع أنها بالنسبةَ إلي، كما بالنظر إليكِ
هذه الزهرة الجميلةَ، وهي أثيرةٌ لديك
رغم أني من يديك تلقيتَها

سنذوي بعد حين وتهوي أوراقها
على أن فؤادي، وذلك هذا أقول،
سوف تلبثُ هذه الزهرات
متفتحةً، أمداً سوف يطول
فهي زهرات ثلاثٍ من الذكريات:
«أنتِ»، وهذا «المساء»، وهذي «الوردة» من الوردات».

(غويدو جيزيل «قصائد، تراتيل، ابتهالات»)

في إسبانيا، تنوِّه البساطةُ والشفافية في شعر غوستافو أدولفو بيكِّير (G. A. Bécquer) (١٨٣٦-١٨٧٠): ديوان «عصافير الدوري»، بذكرى الأديب هاين، Heine. بينما يتبدى شعر روزاليا ده كاسترو (١٨٣٧-١٨٨٥) باللغة الغاليسية: «أناشيد غاليسية» (١٨٦٣-١٨٧٢)، وباللغة القشتالية، «على ضفة نهر السار» (١٨٨٤) شعراً ممهوراً بطابع الأسى والعذاب، بل بتعبير عميق عن ذهنية مسقط رأسها ذاته.

خلال أواسط عقد (١٨٦٠)، في البرتغال، تدهورت أحوال مناخ الاغتباط البرجوازي، إبان إحياء جديد للأدب. وفيما بعد، سوف يتم إدراك التغير في الأدب من خلال المساجلة الأدبية المدعوة «قضية كُوئيمبرا» (١٨٦٥-١٨٦٦). وثمة داخلَ هذه المساجلة، مفهوم الفنون الجديد في المجتمع؛ وقدَّمَ توضيحاً لهذا المفهوم الشاعر أنتيروتاركوينيو ده كوينتال (A. T. de Quental) (١٨٤٢-١٨٩١) في ديوانه: «القصائد الغنائية الحديثة» (١٨٦٥)، إذ دافع عن مهمة الشعر الاجتماعية والثورية. وتطور هذا الشاعر، مع قصائده الشهيرة «السونيتات» (Sonnets) [وهي قصائد لكل منها ١٤ بيتاً و٤ مقاطع] (١٨٨٦)، بمنحى شعر ميتافيزيقي [ماورائي] ومتشائم بالأحرى. وهناك ثلاثة شعراء آخرون غويلهيوم ده أزيفيدو (١٨٣٩-١٨٢٢)، وغوميس ليئال (١٨٤٨-١٩٢١) وغويرا خونكيرو (١٨٥٠-١٩٢٣)، قد تأرجحوا ما بين الحركة الرومانسية والنزعة الاجتماعية، ونزعة شيطانية «بودليرية» مع مسحات من النزعتين: الواقعية أو الرمزية.

يتموضع شعر التشيكي جان نيرودا (Jan Nieruda) ما بين الحركة الرومانسية والنزعة الواقعية، ويتناول بانفعال وحماس، وبفكاهة ظريفة في غالب الأحيان، مواضيع اجتماعية، قومية، فلسفية، في ديوانَيْه: «كُتب أبيات الشعر» (١٨٦٨)، «أغاني كونية» (١٨٧٨)، وقد أعرب عن هذه المواضيع ببساطة ظاهرة، واقتصاد في التعبير صحيح جداً.

استمرت الرومانسية، في سلوفاكيا، مع جان بوتو (J. Botto) (١٨٢٩-١٨٨١) في قصيدته «وفاة جانوتشيك» (١٨٦١)، أي رجل متمرد ومحبٌ أسطوريٍّ للعدالة، وكذلك مع سامو شالوبكا (١٨١١-١٨٨٤)، مؤلف القصيدة / الصرخةَ من أجل الحرية: تحت عنوان «اقضوا عليهم» (١٨٦٤).

يُعدّ تيوتشيف السلف الممهد للنزعة الرمزية في روسيا. ولكونه مُشبعاً بكل من غوتيه، شيلينغ هاين، فقد ترجم إلهامه الفلسفي الرومانسي في رؤيا للطبيعة أصبحت قريبة من الحلولية [وحدة الوجود Panthéisme] بيد أنها رؤيا تعارض الكون - وهو عالم النظام والجمال - بالخواء (Chaos) الدامس الذي لبث على الدوام مستتراً [في لغة أفلاطون، الخواء فراغ مظلم سبق الوجود]. وتطور هذا التعارض في نوع من نزعة مذهب المانوية (Manichéisme) [يقوم على مبدأين الخير / الشر، النهار / الليل، الحب / الموت] وهذا التعارض أيضاً منبع أفكار وصور من الرمزية ولاسيما في: «الصمت» (١٨٣٣). وفي الأعمال الغنائية للشاعر أفاسيي فت تشنتشين (١٨٦٢-١٩١١)، يحتل الحب والشبق مكانة هامة في: «أضواء المساء» (١٨٨٣). ولكونه شاعراً تأملياً، وشاعر اللحظة [الراهنة]، ومن ثم، شاعر المُقترح، وما يعجز المرء عن وصفه، تقريباً، فقد استرعى اهتمام الرمزيين بالوعي الثاقب لسلطة يحوزها الشاعر ويجعل بها الحدوس الماروئي الكبير، حدوساً محسوساً.

غير أن أغزر إنتاج رومانسي في هذه الحقبة ظهر في أقطار تناضل من أجل استقلالها القومي، ولتعزيز وعيها القومي (المجر، رومانيا، بلغاريا، نرويج، الخ...] ووجد أرباب آداب هذه البلاد، في المنحى الرومانسي، طريقة تتيح لهم أن يعربوا بشكل أوضح وأفضل عن حبهم للحرية وللوطن، فاستغلوا، على نحو خاص، مواضيع منوطة بماضيهم التاريخي، بأساطيرهم الشعبية، بالميثولوجيا القومية. وأحياناً ما لحق بهذه الرومانسية تأثير النزعة الواقعية.

اشتهرت السويد بدواوين الشعر التاريخي. فإن «صنور سويدية» (١٨٨٦) للشاعر كارل سنويلسكي (١٨٤١-١٩٠٣)، صور تثير ذكريات من أوقات التاريخ القومي العظيمة. وشعبيةٌ هي أيضاً أعمال مواطنه فيكتور ريدبلبرغ (V. Rydhlerg) (١٨٢٨-١٨٩٥) وتشتمل على القصيدة «الولد العفريت» (١٨٧٧) ويعرفها السويديون حتى أيامنا هذه. وقرض الشعر أيضاً جانوس أراني (J. Arany) (١٨١٧-١٨٨٢) بطريقة واقعية، شعراً قومياً بتصور رومانسي يستمد إلهامه من ماضي المجر التاريخي، وذلك لكي يؤمن لوطنه وحدته وبقاءه مستقبلاً. وإن المؤلفات الملحمية الثلاثية للشاعر تولدي (١٨٤٧، ١٨٤٧-١٨٤٨، ١٨٧٩)، والقصيدة الملحمية «وفاة بوذا»، وموشحاته الغنائية، التي تعبر عن ذهنية الوطن وأخلاقه، وقصائده الغنائية، كانت تبث الحماسة في قلوب مواطنيه، وتعزز إيمانهم بعظمة أمتهم التاريخية والأخلاقية. لكن جانوس أراني لم يسترسل إلى رومانسية خادعة: فقد فضّل عبارته، والتحليل السيكولوجي، ورؤياه الوضعية للإنسان؛ وتأرجحَ ما بين الواقع الحقيقي والمثل الأعلى، وغالباً ما وضح هذا الجهد توضيحاً مأساوياً.

تم تصحيح الرومانسية المتأخرة للشاعر سفاتوبلوك تشيش (Svatopluk Cech) (١٨٤٦-١٩٠٨) بوسيلة نزعته الإنسانية (Humanisme) الليبرالية واهتمامه بالعامل. فإن وطنيته تشكل أس الملاحم التاريخية، في: «الأداميت» (١٨٧٣)، و«فاكلاف دو ميخائيلوفيتش» (١٨٨٢)، أو تجد إلهامها في حوادث الوطن الراهنة: «حداد ليشيتين» (١٨٨٣). ومن الممكن أن نَصِفَ جوزيف فاكلاف سلاديك (J. V. Sladek) (١٨٤٥-١٩١٢) من المدرسة القومية، بأن وطنيته اشتملت على أفكار العصر الحديث الديمقراطية، وإن لم تدافع نظرياً عن مذهب التوجّه الأجنبي العالمي والمواطنية العالمية (Cosmopolitisme). فأعماله الشعرية، بأبياتها المقتضبة، الكثيفة الرخيمة، أعمال رثائية، لكنها تطلق أيضاً نداءات رجولية إلى الجماعة الوطنية، وذلك في «الأغاني الفلاحية والسونيتات التشيكية» (١٨٨٩) Sonnets، وقد أسّس، في ثلاثة دواوين، الشعر التشيكي من أجل الأطفال، مانحاً إياه سويةً عالية، ونابذاً عنه نزعة المذهب التعليمي (Didactisme). ولبث جوليوس زيير (J. Zeyer) (١٨٤١-١٩٠١)

الكوزموبوليتي [المنفتح على العالم أجمع] الرحالة الكبير والشاعر المنعزل والحساس المثقف الذي عاش ساعياً إلى مطلق روحي وفني. ومارس منهبُه المثاليُّ (Idéalisme) جاذبيةً حيال الإنحطاطيين والرمزيين. وكان منهجه المفضل يقوم على استعانته مواضيع وطنية وأجنبية، وعلى الإطناب فيها بصورة شخصية تنعم بالكثير من الحرية، وعلى تأليفه، بصفته شاعراً ملحمياً ولاسيما في: «وصف لوحات مُستجدة». وعلى هذا المنوال، أعاد خلق الأزمنة التشيكية الأسطورية مع مؤلّفيه: «فيشيهراد» (١٨٨٠)، و«قدوم التشيكي» (١٨٨٦).

في رومانيا، قام نازيل أليكساندري (١٨٢١-١٨٩٠)، مع قصيدته الموشحة الغنائية (Ballade) «الحَمَل» (١٨٥٢)، بوضع أسس الشعر الروماني الحديث. غير أن الشاعر الأهم في تلك الحقبة كان ميخائيل إيمينسكو (M. Eminescu) (١٨٥٠-١٨٨٩). وزخرت أعماله، التي نُشرت بجملتها عام (١٨٨٣)، بالحنين والشوق إلى عالم «دوئيناس» (Doinas) المفقود (أي الأناشيد الرومانية الشعبية). وتجُولُ في أعماله أساطير مستقاة من جميع أقاليم رومانيا.

استقت الرومانسية، في بلغاريا، قسطاً كبيراً من الملحمة الشعبية الوطنية. وظلت مرتبطة على نحو وثيق بالتحرير الوطني المتجسد في شعر جيورجي سافا راكوفسكي (١٨٢١-١٨٦٧) هذا الـ «غاريبالدي البلغاري»، وفي أشعار بيتكو سلافيجكوف (١٨٢٧-١٨٩٥). ولكن، وبوجه خاص جداً، أسهمت عبقرية هريستو بوتيف (Hristo Botev) (١٨٤٨-١٨٧٦) الشعرية في إنجاز النهضة القومية، فوسمت بطابعها تقليد رومانيا الشعري. ولئن كان بوتيف ثورياً وصحفياً، شاعراً وبطلاً قومياً (وقد لقي حتفه في معركة ضد الأتراك، وهو في السابعة والعشرين من عمره)، ومؤلفاً لعشرين قصيدة وحسب، فقد ذاع صيته، إذْ تغنى بمأساة التمرد على الاحتلال، وبالتعطش إلى الحرية والعدالة، والافتتان بالتضحية. وأخيراً، ثمة شعر الكرواتي سيلفيجه ستراهيمير كرانجيفيك (١٨٦٥-١٩٠٨) وهو شعر يمزج النزعة الرومانسية الوطنية بالتفكر الفلسفي.

النثر الوطني والتاريخي:

كان النثر الرومانسي في ذاك العصر، أقل غزارة بكثير من الشعر، واتسم، عملياً، بالميزات ذاتها: فالنثر تاريخي، وطني وقومي، وتظهر توجهاته المتسمة بمذاهب الواقعية في تصوير واقع الحقيقة الاجتماعية والسيكولوجية.

ما بين الرومانسية والنقد الواقعي، هناك رواية مولتاتولي (Multatuli) (المدعو إدوارد دووس ديكير، ١٨٢٠-١٨٨٧)، وعنوانها «ماكس هافيلار» (١٨٦٠)، وهذه الرواية هجاء لاذع للسياسة الكولونيالية الهولندية، في عصر هذا الروائي.

> «يتقاضى الموظفون الأوروبيون، هم أيضاً، مكافآت متوائمةَ مع مردود قطاعهم. ولا جرم أن الفقير من جزيرة «جافا» يُحَضُّ إلى الأمام بوسيلة سوط ذي سلطة مزدوجة، ومن المؤكَّد أنه، غالباً ما يُحوَّل عن حقول أرزه، أجل فإن المجاعةَ غالباً ما تنجم عن مثْل هذه التدابير، ولكن..... في مُدن باتافيا وفي سيما رانغ، وسورابايا، وباساروان، وبيزوكي، وبروبولينغو، وفي باتجيتان وتجيلاتجاب، تصفق البيارق بفرح على صواري السفن حيث يُنجزُ تحميل المحاصيل التي تثري «البلاد المنخفضةَ». [هولاندا]

(مولتاتولي، ماكس هافيلار) Max Havelaar

كان الجانب الرومانسي بأعلى ذروته (Paroxystique) لدى كاميلو كاستيلو برانكو (C. C. Branco) (١٨٢٥-١٨٩٠) وهو الذي بلَغ الروعة العليا في تعابير الحب والبغض الروائية، وفي شعور الحياة المأسوي، كنضال ضد المصير، وذلك في روايته «حب الهلاك الأبدي» (Perdition) (١٨٦٢)، ولم يمنعه هذا الجانب عن الاهتمام بحقيقة المجتمع الواقعية، حقيقة البرتغال النموذجية في الشمال، ولم يُعقْهُ عن مزاولة هجاء السلوك مزاولةً دائمة. وإن روايته: «المرأة البرازيلية من برازينس» (١٨٨٢) تكشف حتى استيعاب النزعة الطبيعية استيعاباً جزئياً. وفي البرتغال اكتَشَفَ خوليو دينيس (Julio Dinis) (١٨٣٩-

١٨٧١) هو أيضاً الآليات السيكولوجية في شخصياته وقرن المذهب الواقعي بنزعة مذهب المثالية (Idéalisme) الرومانسية.

تدان الحضارة المريضة، في أعمال النورويجي ركيلاند التي آثر عليها حياة البحارة. وتصف روايته «القبطان وُوْرس» (١٨٨٢) مصير مواطنيه الذين كرّسوا للبحر والعمليات التجارية. وكان ليوبن كارافيلوف (حوالي ١٨٣٤-١٨٧٩) في قصصه رومانسياً بجعله الأمور مثالية واستخدامه المبالغة، والتفخيم (Pathos). ولبث، في آن معاً، المؤلف البلغاري نصيرَ الواقعية وأولَ من أدخل في نتاجه مواضيعية اجتماعية كما فعل في: «بلغاريو ماضي الزمان البعيد» (١٨٧٢). وإن الروايات التاريخية لدى جاكوف إيغنا توفيك (١٨٢٢-١٨٨٩) كانت من إلهامٍ تشرديٍّ (Picareaque)، وألقت الضوء على السمات النموذجية للنزعة الصربيّة الرومانسية، ولاسيما منها: البطولة العاطفية المُتَكلِّفة Sentimentalisme. وقد مزج زعيم الرواية الكرواتية التاريخية أوغوست سينوا (١٨٣٨-١٨٨١) في روايته «كنز صائغ الذهب» (١٨٧١) عناصر رومانسية (يدعمها توثيق تاريخي كثيف) بوصفٍ من نزعة واقعية للشخصيات والأوساط.

بدا المجريّ مور جوكاي (Mor Jokai) (١٨٢٥-١٩٠٤) ممثلاً، في منحى هوغو، النزعات الرئيسية الثلاث للرواية الأوروبية الرومانسية في النصف الثاني من القرن ١٩: فوصف حقيقةَ واقعٍ اجتماعيٍ في: «ثريٌّ مجريٌّ عظيم» (١٨٥٣)، وكذلك الماضي التاريخي في: «أبناء الرجل ذي القلب المتحجر» (١٨٦٩) وزاول الوصف السيكولوجي المتعمق في مؤلفه: «رجل طيب القلب» (١٨٧٢).

قدّم النثر التاريخي لدى الكاتب ألوا جيراسيك (١٨٥١-١٩٣٠) رؤيا تشمل تاريخ تشيكيا القومي، وهو تاريخ المؤرخ بالاكي، وإن الدقة العلمية ذاتها وسمت بطابعها الروايات التاريخية الكبيرة للروائي هونغروا كيميني في: «الأرملة وابنتها» (١٨٥٥).

كانت بدايات الرواية الاجتماعية التشيكية منوطة بأعمال كاريل سابينا (١٨١٣-١٨٧٧)، بينما عالجت رواية غوستاف فليغر مورافسكي وهي «عامة الشعب» (١٨٦٤)، موضوع الإضراب الهمجيّ الأول في بوهيميا.

أمّا النثر الرومانسي في أقطار أوروبا الوسطى فقد استلْهَم أيضاً الماضي التاريخي؛ وعلى غرار الشعر، نجَم الاستلهامُ هذا من العوامل السياسية والقومية ذاتها. ولبثت النزعة الواقعية، في هذا الوضع، قائمة على حيوية الوصف التاريخي ودقته. وفي هذا الصدد، كانت مميزةً أعمالُ هينريك شينكيفيتش (H. Sienkiewicz) (١٨٤٦-١٩١٦) ورغم انتقادات معاصريه من مذهب الوضعيّة، قد نعم بلقب الممثل القومي للآداب البولونية. وفي واقع الأمر، لم تكن المجموعة الثلاثية البطولية لرواياته التاريخية الكبيرة وهي «بالنار والسيف» (١٨٨٣)، و«الطوفان» (١٨٨٦)، و«السيد فوودويفسكي» Pan Wtodowieski (١٨٨٨) سوى التمجيد والتعظيم الرائع لِما قامت به بولونيا من نضال على تتالي القرون، سعياً إلى بقاء الأمة على قيد الحياة. ونال، علاوة على ذلك شهرة عالمية، بروايته «إلى أين تذهب» (Quo vadis) (١٨٩٦).

مأساة الإنسان الأبدية

إن الموقع المأسوي للفنان الرومانسي، في ذاك العصر وإذْ كان ينهض بالعبء الأخلاقي، لكي تتنسى الحقيقة القاسية، تم الإعراب عنه في القصيدة المأسوية طوال خمسة عشر فصلاً من تأليف المجري إيمره ماداش (Imre Madach) (١٨٢٣-١٨٦٤) وذلك في: «مأساة الإنسان» (١٨٦٠). وهذه المسرحية التي شهرت إسمه في أوروبا بأسرها، وأثارت أشد التفسيرات تناقضاً، اشتملت على ثلاثة أبطال لها، وهم: آدم وحواء وشخص الشيطان، بالتتالي مع النزعة الرومانسية ومذهب الوضعية، فالأمر يعني إذن فلسفة غائيّة (Téléologique) ومتفائلة تاريخياً، ورؤيا حتمية للعالم.

في هامش المذاهب والنزعات:

قدَّمَ الأدب الأوروبي، طوال هذه الحقبة عدداً من التقاربات (في الواقعية والطبيعية أو مخلفات رومانسية) التي تمنح هذا الأدب تجانساً لا يطاله الجدال. ورغم ذلك، ثمة مؤلفان عصيّان على كل تصنيف ويلبثان على هامش هذه التيارات.

إن جول فيرن (Jules Veme) (١٨٢٨-١٩٠٥) عُدَّ خلال مدة طويلة، بمثابة كاتب ثانوي للأدب الطفولي، وجهله النقد، وله مؤلفات كثيرة: «رحلة إلى مركز كوكب الأرض» (١٨٦٤)، «أولاد القبطان غرانت» (١٨٦٧-١٨٦٨)، «عشرون ألف ميل في عمق البحر» (١٨٧٤)، «جولة حول العالم في ثمانين يوماً» (١٨٧٣)، «الجزيرة الغامضة» (١٨٧٤)، وهلم جراً.... ولم ينعم بالشهرة إلا حديثاً، أي حينما اكتُشِفَت قيمتُه الأدبية والرؤيوية. وينبغي أن نقارن أعمال جول فيرن بأعمال قارئه جاكوبس أربس: «دماغ نيوتن» (١٨٧٧)، ويسم هذا الكتاب بطابعه ولادة [الخيال العلمي Science-Fiction] في تشيكيا.

أجل إن القرن العشرين سوف يُعطي آثاراً حققها ذاك العصر، وهي: أعمال شارل دُكوستر (Ch. De. Coster) (١٨٢٦-١٨٧٦): «أسطورة الأولنشبيغل Eulenspiegel والمغامرات البطولية، المَرِحة الظافرة لأولنشبيغل ولام غودزاك Lamme Godzak في بلاد الفلاندرا وغيرها» (١٨٦٧). وينتسب هذا العمل إلى الملحمة أكثر منه إلى الرواية. وأولنشبيغل هذا بطل أسطوري وشعبي من بلجيكا، ظلَّ كسولاً ومهرجاً ومكّاراً في بداية حياته، وقد نصَّبَ نفسه آخذاً بالثأر لأبيه - الذي أنزل به المحتل الإسباني عقوبة آلام المحرقة! - وبالثأر لربوع «فلا ندرا».

نحو مذهب الرمزية:

إن المثل الواقعي الأعلى لوصف موضوعي ودقيق للعالم - وقد حوّله الكتاب المناصرون للنزعة الطبيعيّة إلى واجب إعداد تقرير علمي عن الأشياء والأمور - قد أفضى إلى فن رسمي من حيث جوهره. فقَبْلَ النزعة إلى الطبيعية، ونادراً ما تواجد الأدب في مثل هذا القرب من الرسم الملوّن، هذا الأدب الذي استبعد الشعر عنه، تحديداً. ومن الكفاية أن نستذكر موهبة زولا في الرسم بالألوان (Pictural) [أي، وصف يتحلى بألوان الرسم التعبيري]، وقد كانت أوصافه تُقارن بلوحات الرسامين بالألوان الفلامانديين في القرن السابع عشر. ويكفي أيضاً التفكر باهتمام الأدباء البلجيكيين الحقيقي، في ذاك العصر بالرسم الملون [أي، الرَسْوَنَة] وبالفنون التشكيلية عامة (لومونييه)

Lemmonnier وبإنجاز تلك الحقبة خلالَ مضمار الأدب، في: «طريق الزمردة» (١٨٩٩) للأديب أوجين ديمولدر (١٨٦٢-١٩١٩) الذي نقل فن سرد الحكاية إلى مضمار الرسم الملون Peinture: حيث قامت المشاهد الأشد نيوعاً من لوحات المدرسة الهولندية بتشكيل مادة القصة.

لكن، علاوة على ما يشبه الوصف العلمي للواقع الحقيقي الذي تقدمُهُ أعمال النزعة الطبيعية، اشتملت النزعة هذه، من حيث القوة (En puissance) على إلغاء الفارق ما بين حقيقة الواقع الطبيعية أو الاجتماعية القائمة موضوعياً، وبين صورة وصفها في النتاج الأدبي، فإن «الطبيعية المنطقية» والأسلوب الثانوي (Sekundenstil)، هما نتيجتان متطرفتان، غير أنهما نظرياً أمران متوقّعان ومعرّضان لخطر الموت. ففي الواقع، ما هي أهمية الأدب، إن لم يفعل شيئاً سوى تكرار أو تأكيد واقع حقيقي معين وقد بات معروفاً من جانب آخر، عن طريق العلوم؟ وإزاء الخطر هذا الذي سبق للشاعر بودلير أن أدركه في نزعة واقعية ساذجة، وسوف يأخذ هذا الشاعر على عاتقه إنقاذ الآداب إذ يقول: [«الشعر هو الواقع الحقيقي بالأكثر، وليس هو حقيقي بمقدار كامل إلا في عالم آخر. وهو العالم / الراهن هنا، وقاموس هيروغليفي [: غامض مبهم».]

ومقتفياً آثار بودلير، راح المذهب الرمزي، بمساعدة نزعة موقف الشك والريبة (Scepticisme) المتنامية حول الإمكانات التي يقدمها العلم لتوضيح غوامض هذا «القاموس الهيروغليفي»، راح يأخذ على عاتقه تأمين بقاء الأدب على قيد وجوده واستقلاله. ووافق الكاتب الفرنسي «رونان» بذاته (في مقدمة «مستقبل العلم»، وهو المؤلف الذي حرّره ما بين ١٨٤٨ و١٨٤٩ ولم يُنشر إلا عام ١٨٩٠ فقط) على أن «الهفوة التي تشربت منها هذه الصفحات القديمة، إنما هي تفاؤل مبالغ فيه». وسوف تفلح في تلك الرمزية واهبةً الشعر التفوق على النثر وعلى وصف العالم بالمجاز المُرسل (Métonymique) والتفوق لنقله إلى عالم آخر، فالشعر قادر على التحرك والقيام بفعله عن طريق الاستعارة (Métaphore). وإن تشبيه الشعر بالموسيقى وهي الفن الأقل تمثيلاً، والأوفر إيحائية من جميع الفنون، لا يأتي إلا كنتيجة لا محيد عنها.

وهكذا، ففي قلب النزعة الطبيعية، وفي أعقاب ديوان «أزهار الشر» (١٨٥٧)، للأديب بودلير الذي أولج الشعر في عصر جديد، ألا وهو عصر الحداثة [أي العصرانية]، نرى تفتح باكورة قصائد المنحى الرمزي: في عام (١٨٦٦) «قصائد زُحَلية» للشاعر فيرلين (Verlaine) وفي عام (١٨٦٩)، «أعياد غزلية» لهذا الشاعر عينه، و«قصائد صغيرة بالنثر» للشاعر بودلير «أناشيد مالدورور» Maldoror للشاعر لوتريامون (Lautréamon) وفي عام (١٨٧٣) «فصلٌ في الجحيم» و«إشراقات» للشاعر رامبو (Rimbaud) وفي (١٨٧٤)، ديوان فيرلين «أغنيات وجدانية دون كلمات». وإذا بالنزعة الرمزية تطرق أبواب الأدب في أوروبا.

الشعر: ولادة الحداثة Modernisme

«فوق الأوديةَ وفوق المستنقعات

فوق الجبال والأدغال

فوق البحار، والغيمات

وأبعد من الشمس، وأقصى من السماوات

وأبعد من تخوم الأفلاك المُنَجَّمات

تتحركين أنتِ يا مهجتي

بحركاتِ سرعةَ خواطري.....»

(شارل بودلير Charles Baudelaire، «التسامي»)

تمثل الفترة الزمنية ما بين (١٨٥٠-١٨٨٠) حقبة حاسمة في صيرورة الشعر الأوروبي. وفي الواقع، قد شهدت هي بذاتها ثبات مكونات ما يسمى، منذ ذاك الحين، العصرية [أو الحداثة] هذه المنوطة بثلاثة أسماء: بودلير، رامبو، مالارميه. وترتّبَ على هذا التفوق الفرنسي (وكان والتر بنجامان ينوي أن يُعنون عمله الكبير: «باريس، عاصمة القرن التاسع عشر») ألا يُفضي إلى تجاهل دلالة هذه الحركة وأشعارها في أوروبا. ليست فقط الحداثة هي التي احتلت موقعها ما بين «أزهار الشر» و«المغامرة» من رايك أو أنغاريتي، من تراكل إلى بيسّوّا، من إيليوت إلى ماندلستن، إلى سيفيريس أو ألكسندر – بل هي التي سوف تزود بالترابط جميع الآثار العظيمة التي ننعم بقيمتها في قرننا هذا، بل أيضاً ما يرتدي أيضاً الأهمية البالغة هو النظرة التي سيُلقيها مذئذ شتى فنون الشعر الوطني على ماضيها الخاص، وسوف تتغير نتيجةً لذلك وتتطور. ولا جرم أن تناقض العصرية الخلاّقة، يرجع إلى أنها

ترسم من جديد وجه ما قبل تاريخها رسماً موفقاً بالمقدار نفسه. وفي أعقاب الحرب العالمية الأولى وحسب، قد قُيض لشاعر مثل فريديرك هولدرلين (كانت نهاية نتاجه الكبير قرابة عام ١٨٠٥، أن حاز الاعتراف بمكانته السامية التي تحق له في الاتفاق الأوروبي).

«أزهار الشر» لبودلير Baudelaire دستور الحداثة:

من المتفق عليه، عامة، أن دستور الحداثة الشعري برز إلى الوجود عام (١٨٥٧)، مع نشر ديوان بودلير تحت عنوان «أزهار الشر» (Les Fleurs du Mal). وترتدي أهمية هذا الكتاب وجوهاً متعددة. فهي مرتبطة دونما شك، وبادئ ذي بدء، بالانفصال الظاهر في داخلها ما بين ذاتية منشغفة بالمطلق وحالمة بالتحكم، وبين مقاومة الواقع وانسياقه إلى الخضوع لرغبة الشاعر. أكان ذلك بشكل إوز عراقي [أو، التمّ Cygne] «قد تحرر من قفصه»، أم «مشذوقاً يثير السخرية»، بل بشكل «ظل هامليت يُقلد وضع جسمه». فالصور أو الاستعارات التي يعرب بها بودلير عن حالة الكاتب في مجتمع زمانه، لها كقاسم مشترك استلاب الضمير حيالَ أمر واقع يُعترف به مذئذ في قوته المزعزعة. وهي قوة، علاوة على ذلك، أوفر شدة، لاسيما وأن الشعر مع بودلير يُغير مكانه: فهو رعوي (Pastoral) على نحو اختياري (ووردسوورث، برنتانو، ليوباردي) أو أسطوري (هولدرلين، نيرفال) أو تاريخي (هوغو)، فيغدو الشعر مدنياً، حضرياً. لم يكن بودلير شاعر مدينة باريس وحسب، بل امتدح إنسانية تعلم أن مصيرها منوط، مذئذ، في المدن الكبرى: (Mégapoles) والتفاوت ما بين «أنا» الشاعر وأبعاد الحقيقة التي يدفع إليها تفاوتٌ يمضي إلى المزيد من الحجم. وسينجم عن ذلك مزيد من دقة التمييز ما بين الداخل والخارج. وفي حقيقة الأمر، إذ يكون الموضوع الشعري قد أُقيم إزاء لا مبالاة جواره الاجتماعي أو عدوانيته، فسوف ينزع، في مرحلة أولى، إلى الانطواء على ذاته وعلى كبريائه وعلى طموحه الداخلي، معارضاً بذلك عمق موارده بالظاهر التافه لما يعارض الشعر.

بيد أن هذا المنحى الذي بات الرومانسيون يدركونه اقترن لدى بودلير باستيعائه (Prise de Conscience) أن هذا الانطواء الداخلي ليس سوى خدعة وأن الواقع قد استلب «الأنا»، بحيث أنه اجتاح حتى جميع أساليب دفاعه: فعقب عودته إلى منزله، هروباً من الظهور المُذعِر «للعجوز» المتعدد الذي صادفه في الشارع، لا يستطيع موضوع: «الشيوخ السبعة»، على سبيل المثال، إلا أن يلاحظ ما يلي: «سُدىً، أراد عقلي أن يمسك بسكان الملاحة فالعاصفة كانت بتلاعبها، تضلل جهوده. وظلت نفسي ترقص وترقص كزورق كبير قديم دون صوار، على بحر هائل مخيف دون شواطئ!». ومن ثم، كانت هناك بالطبع كآبة مبهمة لابد من فهمها مع تخطي الوضع الشخصي، كتعبير عن سلامة مفقودة تلاحق الضمير المعاصر، وتحدد له مكان منفاه، في آن معاً.

أضحت باريس، في نظر بودلير، مسرح دراما تاريخية. هناك، من إوزة العراق إلى العجائز الصغيرات، ومن العاهرات إلى المتسولين أو المكفوفين، تمر الوجوه المحزنة في طواف مديد يفتقد كل نهاية، طوافٍ مأسوي حيث يتعرف على أناس يشكلون ازدواج ما ينتابه من شعور بنزعة اللاحيازة (Dépossession). وهو شعور شديد إلى جانب هذا، لاسيما وأنه يتناقض مع انطلاقة مخيلة يتم فيها الإعراب عن رغبة في سيادة تجهل كل الحدود.

في واقع الحال، لعل الاعتراف ذاته بالانقسام أو بهذا التناقض هو الذي صيّر «أزاهير الشر» الكتاب المؤسس للشعر الجديد. وإن بودلير، بكامل توقه إلى التحكم، كان منشغفاً بالحقيقة شغفاً مفرطاً، وذلك في صفاء ذهن يعجز عن السيطرة عليه، سعياً منه إما إلى عدوله عن أحلامه، وإما إلى طمس إخفاقه في تحقيق أحلامه هذه. ومن هنا صدر شقا كتابه الكبيران: منحى المرح والغبطة، الذي غالباً ما يمتزج بالحلم أو بذكرى العشق، والمنحى الأليم المتسم بالقلق الشديد الذي يدفعُ بميزته الكثير من قصائده.

في الوضع الأول، تكون القصيدة، طوعاً، في عالم مستقل، فتصير المرأة المحبوبة، في آن معاً، والعالم الصغير الراهن لشيءٍ بعيدٍ خيِّرٍ وحسن الطالع، ونقطة انطلاقه إلى أحلام اليقظة وأوهام حول هذا الأمر البعيد. وهكذا، على سبيل المثال، في قصيدة «جُمّة الشعر» حيث يتحدث عن خصل شعر صديقته، ويجهر بودلير بقوله:

«سأغمس هامتي، عاشقةَ الثَّمَل،

في خضمِّ هذا المُحيط الأليل،

حيث يوصَدُ ويُحتبَس الأوقيانُس الآخر،

وتُداعب الترنحاتُ ذهنيَ الأريب

وسيُفلح في العثور عليك قريباً،

إيه، أنتِ أيتها الكسل الخصيب

أيتها الهدهدات ليس لها حدود

في حين دعةٍ تعبق بالعطور!».

وفي القصيدة الثانية، «الحلم الباريسي»، على سبيل المثال، لا يقوم الصحو من الحلم إلا بتفاقم حالة الواقع المنسلخ عن مثاليته والذي توخى العزوف عنه:

«حين فتحتُ مجدداً ناظريّ

وقد لبثا باللهب زاخرين

فظاعةَ كوخي الحقير رأيت

ومنكفئاً إلى سريرة ذاتي، شعرت

بلذعةَ الكثير من همومي اللعينةَ

وكانت الساعةَ، بألحانها المأتميةَ الحزينةَ

تدق بشراسةَ ساعةَ الظهيرة

والسماء بالظلمات تَذُرُّ

على العالم الكئيب الخَدِرْ!».

هذه الساعة ذات الألحان المأتمية لا تدعو مجدداً الحالم إلى واقع الحقيقة وحسب، بل ترسخه أيضاً في زمانية مطبعة بوسم المسيرة صوبَ الموت. وإن كانت باريس في الموقع الخاص «بأزهار الشر»، ولاسيما في الطبعة الثانية لعام (١٨٦١)، فالموت يتربع على هذا الموضع، وللحداثة اتفاق مع المنيّة على نواياها: أي أنها تذعن لسلطته، وتعترف بالمحدودية (Finitude) بصفتها مُخاطبةً استطاعت كلمة الشعر الجديدة أن تبتكرها من أجل الشعر وكلمته. وسوف. يستذكر ريلكه هذا الأمر في كتابه «دفاتر مالت لاوريدس بريجّ» (١٩١٠)، فاستهلاكه الأول تتيسر قراءته كنوع من التعليق على جزء من «لوحات باريسية» حيث، إلى جانب ذلك، يتم التأكيد بوضوح على أن إمكانية قول الشعر الحديث تقوم على أساس كامنٍ داخلَ القصيدة ولاسيما في: «جيفة» (Charogne).

فيما بعد، سيكرر ت. س. إليوت في ديوانه «الأرض اليباب» (١٩٢٢) أبيات الشعر الاستهلالية للمؤلّف «العجائز الصغيرات». لكي يجعل من هذه الأبيات شعار حداثة تتوافق، منذئذ، مع نوع من «جحيم» حيث يتخذ بودلير مكانة «دانته» فيشير إلى الأرض القاحلة لمجتمع حُرِم من التعالي (Transcendance) أو على الأقل، من كل شعور بالصواب واليقين. وعلى المزيد من القرب إلينا، إيف بونفْوا لن يكف عن الإحالة إلى «أزاهير الشر» كما يُحيل إلى هذا الكتاب حيث، يقوم الموت وقد دُعي باسمه للمرة الأولى في واقعه الماديِ الحقيقي الذي يعصى المرء عن تجاوزه، وذلك بتشريعه أمام الكلمة الشعرية، الطرق الفسيحة لحقيقة يتم التوثق منها في ختام محدوديةٍ (Finitude) مطبوعة بلغة التقليد الشعري، وهي لغة غالباً ما بثت، حتى ذاك الحين، لا زمانية [أي دائمة أبدية Intemporelle].

وفي نهاية المطاف، وُجِّهت أبيات الشعر الأخيرة للكتاب وهي «الانغماس في قعر الهوة، سواءً في الجحيم أو السماء، لا أهمية لذلك؟ وفي قعر المجهول، بقصد أن نجد شيئاً جديداً!» قد وُجهت إلى هذا «القبطان العجوز» ألا هو موت قد تم ترميزه (Allégorisé) كملكٍ لرحلة تلقينية يترتب عليها أن تقود الشاعر إلى مآله ومصيره.

رامبو، الشاعر المستبصر [الرائي]:

شهية «الجديد» هذه، لم يشعر بها أحدٌ بالمزيد من القوة سوى أرتور رامبو، ورسالته الشهيرة «رسالة المستبصر» (Le voyant) (١٥ أيار / مايو، ١٨٧١) جعلت من بودلير «إلهاً حقيقياً». لا جرم أن رامبو لا يريد أن يستبقي من آثار هذا «الإله» إلا الجزء الذي من شأنه أن يُثبته على رغبته في إخضاع ما هو حقيقي لما يدعوه: «خيمياء الكلمة (Alchimie)» المُعدة لإبراز إمكانات الكلمة اللامُستكشفة. فالمعارضة الثنائية التفرع (Dichotomique) ما بين الذاتية الجريحة والواقع الحقيقي الجارح، تتجاوز نفسها بذلك، في حركة تتوخى أن تُحوِّل كلاً منهما إلى سيرورة ابتكار متجدد متحمس ومثير للدوار: ليس من قبيل الصدفة إن اعتبر رامبو «المركب الثمل» بمثابة جواز سفر ترتب عليه أن يمنحه جنسيته الرسمية كشاعر إلى جانب زملائه الباريسيين. وهذه القصيدة التي تحل مكان قصيدة بودلير «الرحلة»، وتطيل التماسها وبحثها، لا في موطن الأموات، بل في الحيز الخيالي لاستبصار تُستدعى فيه جميع موارد الابتكار الشعري. فالـــ «أنا» الشعري، وهو يثمل من حريته الجديدة، ويبحر على غرار سفينة افتقدت دفتها ومرساتها، فيستطيع منذئذٍ أن يعيد إنشاء عالم يتجاوز كل عُرف من الأعراف.

«رأيت الشمس وطيئةً،

بأهوال الصوفيةِ ملطخةً

تضيء جمودات مديدات بنفسجيات

تُشبه مُمثلي درامات عتيقةَ

والأمواج تدرجُ في البعيد

قشعريراتها البنفسجيه!

وحلمت بالليل الأخضر

ذي الثلوج المنبهره

وبقبلات إلى مُقَل البحار صاعدات

وببطء شديدٍ متأنيات

وبمرور الاتساع لم تسمعها الآذان

وبالنهضة الصفراء والزرقاء

للفسفورات المنشدات!»

تقولُ هذه الأدوار الشعرية الغريبة الخارقة أكثر من الثمل المتوهج لموهبة شاعر حقيقية. فهي تختم، بوسمها الطموحِ لمن يُبدع حقاً، رغبةَ إخضاع العالم لرؤيا ولكلمة تعيدان توزيع مُكوّناتها، وتخلقان مجدداً البعض منهما حسب ترتيبِ «موسيقى علميّة» تنظمها المخيلة بدقةٍ. وقد سبق لبودلير أن وصف هذه المخيلة بكونها «مَلِيكَةَ المَلَكَات الذهنية». وفي الأوضاع هذه، ندرك أن رامبو قد بات، بدوره، واحداً من «آلهة» المنحى السوريالي في أوروبا، فقد كان يقدم لهذا المنحى مثال حرية لا صنو لها وحيث قسط أحلام، أو حتى قسط الهلوسة، قد غدا مفتاحاً لبلوغ «المنحى السوريالي»؛ وكان الأمر يعني معارضتها للواقع الحقيقي معارضة ظافرة. ولا جرم أن ثمة، في أعماله، كذا قوة «للإجتثاث، وكذا سلطة» للابتكار، وكذا اقتناعاً بإحلال عَالمِ الاستبصار والعرافة (Voyance) مكانَ العالم التقليدي. وكان أتباع النزعة السوريالية يستطيعون أن يروا فيه، وبحق، إنجاز برنامجهم الأدبي. فثمة، في الواقع، قوة اقتلاع عظيمة جداً، بحيث أنها تبقى بعد العُزوف عن المزاولة الشعرية. وإن رونيه شار سوف يتمكن من كتابته ما يلي: «قد أحسنت تماماً بمغادرتك، يا آرثر رامبو»، وذلك حين كان يُشيد، في رحليه، بخروج «حانات بَوْل / العبقرية الشعرية»: (Pisse-lyres)، حيث من المحتمل قد يكون أغلق على عدد مفرط من شعراء مزعومين.

بيد أن رامبو، على نحو مختلف جداً عن أتباعه وتلاميذه السورياليين، ظل شديد الوعي كي لا يلحظ كم كان انطلاق استبصاره الخلاق يصطدم

بمقاومة حقيقة واقعية تعصى رغبتَهُ في تغييرها. ولذلك، في نهاية زوغانه بات موضوع «المركب الثمل» يكتشف ذاته من جديد، في حنين ذاكرة طفل محرومة من جميع خطوات موطن الخيال:

«إن رغبتُ من أوروبا في ماء فهو المَرهَةَ[1]
السوداء الباردة، حيث، قُرابَةَ الغَسَقِ العَبِق
يحل طفل مقرفص، بالحُزن مفعم، فيُطلِق
مركباً نحيلاً كمثل فَشاشه
من شر وأذيه».

[قشاشة: غطاء قنينة من قش Paillon]

وكذلك، في نهاية ديوانه: «فصل في الجحيم» (١٨٧٣) وعقب اعترافه بكل مدى طموحه في الابتكار قد قال: («[....] اختراع أزاهير جديدة، ونجوم ونيرات جديدة، وأجساد جديدة، وألسنة جديدة» وترتب على الشاعر أن يلحظ اضطراره إلى قوله: «وأدفن مخيلته وذكرياته»، ولحظ «عودته إلى الأرض مع واجب لابد من البحث عنه، ومع الواقع الحرش والذي ينبغي أن يعانقه!» وهذا الإدراك لما هو سالب ليس هو غريباً عن الإيثار الذي يبديّ جورج تراكل حيال شعر سلفه، ولئن كان قسط أحلام اليقظة لديه ينزع إلى التفوق على القدرة الثائرة في الكلمة. لكن المنطق الترابطي في قصائد «تراكل» قلما يمكن التفكير فيه بمعزل عن مؤلَّفيه: «فصل» و«استنارات» (١٨٧١-١٨٧٥).

مالارميه أو الكلمة التعزيمية Exercisme:

نرى أن هذا الصحو من الوهم وهذا السقوط اللذين بوسعنا التفكير فيهما، بصورة مفارقة، يُشكلان جزءاً من الوعي الشعري لدى رامبو، على غرار رغبة هذا الشاعر في السموّ إلى الأعلى، وفي التغير والتحول، فيقوم

---

(١) [حفيرة يجتمع الماء فيها: Flache].

كل ذلك، على الأقل، بتحديد العلاقة ما بين الموضوع ولغته، وبين كيانه المتسم بشيء من الشك. ولأن ستيفان مالارميه قد مضى بهذا الشك حتى مستوى الغلوّ والمبالغة، فقد أدخل الشعر في طريق لها المزيد من التفرد، وهنا، قام كل أمل في إحلال علاقة ما بين الكلمات والأشياء (كما بين الموضع والعالم) بالتخلي عن مكانه لحركة انفصال وانطواء راديكالي مفرط لاسيما وأنه يريد لذاته أن تكون هذه الحركة متعمدة ومتفكرة. وبما أن الكلمات تُخفقُ في قولها العالم، أو تقولُهُ قولاً ناقصاً، فالشعر سيصيغ لذاته هذا العالم، فيتخذ من ذاته موضوعاً لنفسه. وكما فعل هيروديادHérodiade وهو يرى ذاته في «النبع الصارم» لمرآته، فالشعر لدى مالارميه يغدو الاحتفال الذاتي بكلمة تكتشف حيزها وهي تؤكد على إنعكاسيتها: (Réflexivité). فحيث ظل بودلير يقول استلابه حيال واقع يستحيل التحكم به، وحيث كان رامبو يُخرج دراما انفعاله المبدع، أقدم مالارميه على تنصيب نفسه مداحاً لموقف سيفضي به فعل الشعر إلى بلوغه أبعاد العالم، بعد أن لبث مجرد تأكيد سامٍ لحرية فكر قد سحرت قدرته الخاصة على الاختلاق والتخيل فقال: «أجل، أعرف ذلك، لسنا سوى أشكال باطلة من المادة، بيد أننا على سمو رائع جداً، فقد ابتكرنا 'الله' فنحن رائعو السمو جداً، يا صديقي! حتى إني أتوخى أن أهب ذاتي مشهد المادة هذا، فيما البث على وعي بها، وفي غضون ذلك، انطلق انطلاقةَ المجنون المنذهل في «الحلم»، والمادة تعلم أنها ليست مجرد حلم؛ وأتغنى «بالنفس» وبجميع الانطباعات المتشابهةَ والمتراكمةَ في سريرتنا منذ العصور الأولى؛ وأعلن إزاء «اللاشيء» الذي هو الحقيقةَ، هذه الأكاذيب المجيدة البهيةَ!» كذا كتب مالارميه إلى صديقه كازاليس في شهر نيسان عام (١٨٦٦).

هذه «الأكذوبة المجيدة البهية» هي إذن كلمة تَعلَمُ أنها لا تمجد ولا تفخم سوى ذاتها، ومهما فعلت، فكأنها تتكلم عن شيء أو عن واقع يتميزان عنها، وكأن هذا الشيء يمتلك واقعاً حقيقياً يخصه، ويكون مُؤكداً أنطولوجياً [أي من حيث كينونته]. وتقتضي هذه الحيلة الخادعة، لكي تنتشر، أن تتمكن اللغة التي تحملها من التحرر، بدورها، حيال كل وظيفة مرجعية، بقصد أن تنطوي على ذاتها. وفي رسالة أخرى إلى كازليس سيصيغ مالارميه ذلك أولاً، إذ يتوق

إلى «أن يصف، لا الشيء، بل الأثر الذي ينتجه هذا الشيء»، ومن ثم، سوف يُضيف، فيما بعد، أن بيت الشعر «من عدة لفظات يصنع من جديد كلمة كاملة وجديدة وغريبة عن اللغة، كما هي كلمة تعزيمية»، وذلك قبل أن يخلص إلى قوله إن «العالم قد خُلق بغية التوصل إلى كتاب جميل».

وكما نُقدِّر الوضع عبر هذه الاستشهادات الوجيزة، فإن حرص مالارميه لا يتوخى شيئاً أقل من أن يجعل لغة الشعر تتربع على عرشها في موقف من السيادة المطلقة التي تنيط البُعد الأنطولوجي [بُعد الكينونة] ببُعد سياق النصوص. وما هو ماثل هنا، كشهادة على ما سبق، هو أنه بذاته قد نعم بصفاء بصيرته ليتعرف باستحالة مشروعه، فيما نهض به إلى أسمى درجة في الابتكار، وكما قال: «لن تقوم ضربة نرد بإلغاء الصدفة» (١٨٩٧). وإن نردات النتاج الأدبي لن تلغي البتّةَ صُدفة المادة [الشعرية]، ومن المؤكد أن ما يبقى، من فاليري إلى كلوديل، ومن ريلك إلى سيلان، كما من إليوت إلى مونتال، هو أن جزءاً عظيماً من أعمالِ الشعر الكبرى، في أوروبا خلال القرن العشرين، سوف يعكف على التّفكُّر في عمق التحدي الذي أقدم فيه مالارميه مغامرة الكلمة الشعرية. ومن المؤكدة أن جميع المغامرات الشعرية، نوعاً ما، ستشعر بأنها مدعوة إلى اتخاذها موقفاً لكي تجعل اللغة مطلقة خالدة، وقد غدت السونيتة (Sonnet) الشهيرة بشكل (YX) رمزاً لها يعصى النسيان.

«ف. هوغو
كان لهذا القرن من العمر عامان.
وراحت روما تحتلُّ من إسبرطةَ المكان.
ومن تحت بونابرت بات يبرز نابليون،
كما بات جبين الإمبراطور يكسر حَرَجَ القناع،
ومن القنصل الأول، بجوانب عديدة.
وفي ذاك الزمان، بمدينة بوزنسون،
المدينة الإسبانية في ماضي الزمان،
وُلد.... [ف. هوغو] ».

ولد بالتأكيد، فيكتور هوغو عام (١٨٠٢) وقد أدرك قرنه، كزمانٍ أسطوري، ولبث فيه هو عينه، بصفته بطلاً أسطورياً، قُلّد مهمة خرافية؛ وهذا ما يدعونا إلى التفكّر في هذه الأبيات من ديوانه: «أوراق خريفية».

إن جميع آثار هوغو وسيرة حياته قد يمكن عنونتها «أسطورة القرون»، فقد روى أسطورة العالم وارتقى بكل ما شاهده، وبجميع ما عاشه، إلى سمو الملحمة الرفيع. وفي قلب مقاطعة «فرانش كونتِه» على مقربة من سويسرا، تقع مدينة «بوزانسون»، حيث ولد فيكتور حسب صُدفة تعيين والده الضابط. وذلك لأن «البذرة» الهوغولية التي ولّدت [مسْرحيتيه] «هرناني» (١٨٣٠)، و«رُوي بْلاس» (١٨٣٨) قد قامت بإخصاب الواقع الحقيقي وأنجبت له أبناء يزدانون بألوان قوس قزح.

وثمة توهج صوتي لإنبجاس منظر طبيعي، في عشرة مقاطع لفظية: «يا جبال أراغون! يا غاليسيا! يا إسترامادور!».

وثمة كبوة وصف، كبوة مجلجلة لمنظر طبيعي كئيب ومتجلد متهافت: «كانت السماء تثلج، وتثلج دون هوادة.....».

وهناك وفاة صبيٍّ قرمزية في عام (١٨٣٠)، وهو غافروش الذي جعلت منه شهامته شخصاً ميثولوجياً: [«كانت ثمةَ مسحةَ من عملاق في هذا القزم؛ ففي نظر هذا الصبي، غدا لمس بلاط الشارع كمثّل لمس الأرض في نظر العملاق؛ وما أن سقط غافروش حتى انتصب من جديد، وظل قاعداً على قفاه، ولبث خط دقيق من الدم يستطيل على محياه....»].

عبقرية هوغو هي أيضاً نجاحه في توجيه أيدي المُدوِّنين لسيرة حياته في المستقبل: فبعد أن بقي رجلَ اليمين حتى السادسة والأربعين من عمره، نعم بالاحترام كموال مخلص للاشتراكية في حين باكر. واعتبر مثالاً للمثقف المضطهد والمرغم على المنفى، فيما كان بوسعه، انطلاقاً من [جزيرة] جيرسيه أو مدينة بروكسيل، أن يسدد سهام نقده اللاذع إلى نابليون الثالث دون أن يدع أكثر من مئة كيلومتر ما بينه وفرنسا. وهذا العجوز الشهواني

الذي كان يجتذب خادماته الصغيرات إلى زاوية من منزله أطلق هو ذاته على احداهن لقب «قبّلني سريعاً» ووُصف كعاشق دون هوادة، وذلك في كتب التاريخ الأدبي.

لكن فيكتور هوغو لم يزل أولاً هذا الشاعر الذي يعرف كيف يتأمل في العامة المتواضعين. وفي ديوانه «تأملات»، فقد مَرَّ فقير أمام باب منزله، فأدخله ووضع معطفه أمام موقد النار ثم كتب:

«وكنت انظر، أصم السمع حيال حديثنا،
نسيجَ مِسحِ معطفه، حيث ما فتئتُ أشاهد
رذاذات كأنها كواكب نيرات»

في ٣١ أيار / مايو عام (١٨٨٥)، كان مليونان من الفرنسيين، ومن بينهم وفود من عمال جميع فرنسا، يشيعون مؤلِّف «البؤساء» (١٨٦٢) إلى مرقده الأخير: أي «البانثيون» [مدفن عظماء فرنسا في باريس].....

بودلير (١٨٢١-١٨٦٧)

«لقد عثرت على تعريف الجمال، جمالٍ خاص بي، فهو شيء ما متوقد، ومكروب، إنه مسحةَ من الغموض يطلق للحدْسيَّةَ العنان»

(شارل بودلير، «الشهُب»)

رغم أنه لم يبتكر مفهوم مؤلِّفٍ منارة (Auteur Phare) [أي كاتب مُرشد ذائع الصيت]، فإن بودلير، في ديوانه (أزهار الشر)، قد أعطى الشكل النهائي لصورة الفنان مشعل الإنسانية، من عصرٍ إلى آخر، الفنان الذي يشهد على قدرة الإنسان بالتفوق على ذاته، فيتجاوز بؤسه ويحولهُ بشارةً محسوسة، فيقول الشاعر:

«إنها صرخةَ يرددها حُراس كثيرون،
إنه إيعاز تكرره مكبرات الصوت الجمةَ العديدة
إنها منارة تضاء على قلاع كثيرة وفيرة
إنه نداء يطلقه في الغابات الفسيحه
صيادون قد باتوا تائهين!
لأنها، حقاً، يا إلهي، أفضل شهاده
يسعنا أن ندلي بها لكرامتنا
بأن تَوَقُّد هذا النحيب الكئيب
يدرج من جيل إلى سواه من أجيالنا
ويفد لافظاً أنفاسه الأخيره
على عدوة أبَديَّتك، يا إلهي!»

تكاد نزعة بودلير الجمالية بأجمعها تشف في هذه القصيدة. وإن التراث الفني يتّم النهوض به من خلال رصيعات (Médaillons) تكرس لرسامين بالألوان أو لنقاشين، أو نحاتين من جميع أوروبا. ويقوم الإيقاع الكلاسيكي لبيت شعر من البحر الإسكندري (L'alexendrin) بتفخيم مبالغ [للرسّام بالألوان] روبنس Rubens الباروكي، والتمرد السوداوي للمحكوم عليهم بالأشغال الشاقة لدى [النحات] بوجيه Puget، وقوة «العمالقة» أو [تماثيل] المسيح لدى ميكيل أنجلوْ Michel-Ange رومانسية دُلاكروا «تتهّد» [الموسيقار] فيبير Weber ويجانب فيه خيالٌ [الرسام] واتو Watteau الجامح الأشخاصَ المشوهين على نحوٍ غير معقول؛ وتتيسر حياتهم لدى [الرسام] غويا Goya. والأمر يعني أيضاً دُوار الشعر الباروكي لدى أوبينييه، Aubigné وعلى نحو مسبق، التأنق المتمرد لدى بيّرون، Byron وأضواء فيرونيز ودُلاكروا والموسيقى على نمط هوفمان وفاغنير.

هكذا كان بودلير: فآثاره دمجت وجدّدت تقليداً أوروبياً بكامله، ماضية دوماً إلى المزيد من البُعد عبر ترجماته [للكاتب] أدغاربو؛ هذه الترجمات التي صنعت ألقاب مجده الأولى. وتشكل أعماله تمام مجده عبر جمالية مُجدِّدة، تعتمد أساساً لها: رومانسية تم ترويضها، وشعراً للمخيلة لا للقلب، كما تعتمد عملاً عنيداً دؤوباً، لا الإلهام وحده، وإدخال تنافر الأصوات (Dissonance) في صلب القصيدة، وإدخال الرمز في حبّة قلب الرؤيا، عبر أعمال يظهر فيها التناقض، وتقرن التجديف والنزعة الشيطانية التي تختلط بشيء من الإيمان الديني، والتوق إلى المثل الأعلى، واستيعاء سقوط محتوم، وهذا ما أُطلق عليه اسم ازدواج الالتماس double postulation نحو "الله" وإبليس. وهل ينبغي (كما فعل سارتر) أن نبحث في حياته عن مصدر اختيار للشر، أم أيضاً، (طبقاً لتقليد انتقادي) عن مصدر قصائده الغُشْقية؟ ودون ادعاء منا للتفسير فعلى الأقل بمقدورنا أن نلاحظ الأحيان العسيرة حيث يبدو أن حياته قد «تحولت»، والأحيان التي أوقفها هو بذاته على قراءة آثاره حيث يفتح جزئياً، كما يبدو، قلبه وغرفته أمام القارئ؛ ألم يقل لــه: «أيها القارئ المنافق، أنت يا صنوي ويا أخي!».

حياة متأنق (Elégant):

وُلد بودليرُ مؤلِّفُ: «لوحات باريسية» من والد بات مُسناً لكنه مثقف ومشغوف بالمثل العليا و«بالأنوار»، وهاوٍ للرسم الملون وهو نفسه رسامٌ بالألوان وكاهن قد عزف عن الكهنوت بحظوة أتته من «الثورة» [الفرنسية، ١٧٨٩-١٧٩٩]. وبمقدورنا أن نتخيل ما أورث هذا الوالد، الذي تُوفي، وابنهُ بودلير قد بلغ السادسة من عمره. وتزوجت والدته ثانية، منذ شهر تشرين الثاني / نوفمبر عام (١٨٢٨) بقائد كتيبة «أوبيك» وفي السر وضعت ابنة توفيت في الثاني من كانون الأول / ديسمبر التالي. فما الذي شعر به، شارل الطفل الذي تم إبعاده بحكمة واحتراس؟ وقد طفقت رسائله إلى عائلته تنبئ بمواهب أدبية، لكنها رسائل لم تنم مطلقاً عن ثورة أو تمرد.

في صف الفلسفة، عام (١٨٣٩)، أُخرج من المدرسة الثانوية من جراء ترهة تافهة. ومنذ ذاك الحين، بدأ تاريخ اختياره حياة تعارض قيم البرجوازية التي جسدتها والدته كما فعل زوجها. وبعد بكالوريته سُجل رسمياً في كلية الحقوق، وراح يعيش حياة بوهيمية متشردة. وسعى بقرب بعض العشيقات (مثل سارة لالوشيت) إلى المتع الشهوانية الفاسقة. وتراكمت عليه الديون، فدعاه مجلس العائلة إلى الرحيل بحراً، فقصد الهند على متن «باخرة / بحار الجنوب». ونزل إلى برّ جزيرة موريس(*) حيث نظم السونيتة (Sonnet) «إلى سيدة مُولدة بيضاء»: واستمد صوراً سوف تُغذي رؤياه للحياة اللاحقة، أو لمكان آخر دخيل: لكنه، عقب وصوله إلى جزيرة بوربون، أبحر منكفئاً إلى فرنسا.

حين بلغ سن الرشد، عام (١٨٤٢)، طَالَبَ بودليرُ باستخدام ثروته فبذر نصفها خلال سنتين: وفي هذه الفترة، صادف الخلاسية جان دوفال وعاش معها جميع مفاتن الشغف وكل مرارة كآبته. وإذ ظل يهوى المكتبات والفن، عاش حياته محفوفاً بأصدقاء يعكفون جميعاً على التأليف الأدبي، بيد أنهم يشعرون بتفوق نظمه لأبيات الشعر. ومنذ عام (١٨٤٣)، قد سبق له أن نظم عدة قصائد من ديوانه «أزاهير الشر»، فيما لبث صحفياً هجائياً وناقداً للفن

(*) [موريسيوس، حالياً]: جزيرة في جنوب شرق إفريقيا. (المترجم)

وفي عام (١٨٤٤) أقدمت السيدة أوبيك، خوفاً من وفرة نفقاته المفرطة، على وضعه تحت وصاية قضائية. ولبث بودلير يعيش حياة متأنق ذُواتي التصنع والتفرد الغريب، وتحتقر البرجوازيين «غير المثقفين» وأخلاقهم المتكلّفة؛ وقد اتسم بودلير بطابع الرومانسية السوداء romantisme noir ونزعة بيتروس بوريل (١٨٠٩-١٨٥٩)، وبغرابة هوفمان العجيبة. ومن هنا وفدت شخصية ساموئيل كرامير في «فانفارلو» Fanfarlo الأقصوصة التي نُشرت سنة (١٨٤٧) ويُختتم نصها بهجاء شعر يعتمد كره الذات واحتقار الآخرين، وتصنع القلب وحذلقته.

انتقاد الفن:

بصفته ناقداً للفن، كافح بودلير في معارض عامي (١٨٤٥) و(١٨٤٦) الأشكالَ المتحمسة للرومانسية التي ليست تماماً في اختيار المواضيع ولا في الحقيقة الدقيقة، بل في طريقة الشعور. فمن يقول رومانسية يقول الفن الحديث، وهو: «حميمية وروحانية ولون وطموح إلى اللانهائي وتوق يُعبر عنه بجميع الوسائل التي تشتمل عليها الفنون». وفي عام (١٨٣٧) نشر بودلير أقصوصة عنوانها «الساحر الشاب»، وقد ترجمها، دون أي بوحٍ، من المؤلف الإنكليزي كرولي وأعلن أيضاً عن ديوان قصائد بعنوان مناسب لذوق العصر «السحاقيات» lesbiennes. وقد استولى عليه الحماس عندَ المتاريس، إبان ثورة (١٨٤٨)، لكنه ظل بصورة خاصة، مهتماً بالذهاب لإطلاق النار في «أوبيك!». وبعد حين أحلّت رومانسيته الثورية مكانها نزعةً محافظة قد استقاها لدى جوزيف دميستر كما أكد على هذا في «يوميات حميمة» إذ قال: «علمني «دميستر» و«بو» أن أتفكر». وأفضى لقاؤه بـ «بو» إلى دراسة اتسمت بحدة الذهن الماهرة: «إدغار بو، حياته وآثاره» (١٨٥٣) كما ذهب به إلى ملخصات شكلت مدخلاً لترجماته: «حكايات، وحكايات جديدة خارقة للمعتاد». وفي الواقع، قد وجد بودلير في «المبدأ الشعري» الذي ترجمه نزعة الشعر الجمالية النقية، فهي لم تكن البحث عن الفن من أجل الفن، بل البحث عن الجمال الذي تدركه المخيلة العارمة.

خيمياء الكلمة[1] (ALchimie Verbale):

تَغثُّ نفسي من شعر القلب، حسَب ما يفعل موسيه! وتغث أيضاً من الجدوى الأخلاقية! فالعالم غامض مبهم، كما سوف يُعرب عن هذا في كتابه «الفن الرومانسي» (١٨٦٨): فالشاعر يفك الرموز. وتوسّله باللغة، كان حقاً ممارسة «سحر تذكاري»، «خيمياء» تُشرع الطريق إلى ألغاز العالم، دون التمكن من إلغاء رؤيا الحداثة. وليس بوسعنا أن نتجنب تنافر الأصوات ولا السر. ومن جهة أخرى ومنذ عام (١٨٥١)، نشر بودلير «دمعة خمر ونتفة حشيش»، أي الجزء الأول مما سيغدو: «الفراديس المصطنعة» (١٨٦٠) وإحدى عشرة قصيدة بالعنوان الموالي للمذهب الطبيعي: «غوامض». ومنذ عام (١٨٥٢)، أخذ يتودد بغزله إلى «زوجة الرئيس» أبّولوني ساباتييه التي أضفى عليها المثالية لاسيما وإنه لم يعرفها جسدياً إلا فترة وجيزة جداً: وفي عام (١٨٥٥)، جدّد علاقته بماري دوبرون، «الجميلة بجمة شعرها الذهبية» والتي سبق أن عاشرها سنة (١٨٤٧).

صدرت الطبعة الأولى لديوان «أزهار الشر» عام (١٨٥٧) ومنذ العشرين من آب / أغسطس، وباستدعاء من القاضي بينار نفسه الذي قد أدان سابقاً فلوبير، حُكِمَ على بودلير وناشر ديوانه، بدورهما، من جراء لا أخلاقهما، فيما حُظرت ست من أجمل قصائد هذا الديوان.

وفي عام (١٨٦١)، صدرت طبعة جديدة، أُقصيت عنها هذه القصائد، ولكن طرأت على هذه الطبعة زيادة كبيرة وعُدلت بُنيتها. وفي غضون ذلك، نشر بودلير مؤلفه «نوادر جمالية» (١٨٦٨). وألف في الحين ذاته، قصائده النثرية الأولى ودراسته المشهية حول «ريتشارد فاغنر وتانهويزر في باريس» (١٨٦١). وكانت هذه الفترة خصبة لكنها ظلت زاخرة بالمرارة واليأس، كما اعترف بذلك في كتابه «عُرِّيَ قلبي تماماً» (١٨٦٢-١٨٦٤) وفيه يقول: «قد حرصت على هيستيرياي متلذذاً بها وتَملاً منها. وفي اليوم هذا ٢٣ كانون الثاني / يناير /١٨٦٢/ تلقيت إنذاراً فريداً من نوعه: فقد شعرت بريح الغباوة تهب عليّ.»

---

(١) خيمياء: لفظة يونانية مصرية قديمة تعني هنا سيرورةً معقدة من تحولات شبه سحرية وردود فعل [المترجم].

وفي عام (١٨٦٣)، مات أخوه لا شقيقه (شهر أيار / مايو) من جراء شلل عام، ومن المحتمل أن هذه هي النقطة المشتركة الوحيدة بينهما. وفي هذا العام بعينه، كشف بودلير النقاب عن آرائه التنبؤية حول الحداثة في مؤلفه «رسام الحياة العصرية» حيث يُسدي المديح لكونستنتان غيس وذلك في الحاشية حول وفاة دُلاكروا. وصدر كتابه «كآبة باريس» عام (١٨٦٤)، مع نشر ست قصائد نثرية جديدة. وعندئذٍ ذهب الشاعر إلى بلجيكا واستقر في بروكسيل حيث طفق يُعد مقالة انتقاد لهذا البلد الذي كان يمثل، في رأيه، كاريكاتور فرنسا البرجوازية والفولتيرية، ثم توفي في ٣١ آب / أغسطس (١٨٦٧) بسبب العيّ والشلل، ولكن بعد مطالبته بالأسرار الأخيرة [التي تُعطى للمشرف على الموت].

«أزهار الشر» (Fleurs du mal):

إن عنوان «أزهار الشر» بذاته، حيث يطفو نوع من الطباق، يُبدي شروع المفارقة في الكشف عن جمال الشر وفي التنديد به. وثمة بنية لولبية الشكل في مركز ديوان «أزهار الشر» يحف به، من جهة المقطع الأطول وهو «كآبة ومثل أعلى»، ومن الجهة الأخرى، يحبط به كل من «التمرد» و«الخمرة والموت». ويتم الانطلاق من المواطن النير للمثل الأعلى، الموطن الأصلي الذي يُشعر الشاعرّ بأنه منفي عنه، ومن ثم يتردّى مجدداً في الكآبة، هذا الشكل الحديث والمعذب للضجر الذي تستطيع وحدها الإعرابَ عنه لفظةٌ تم استيرادها حديثاً من إنكلترا [الكآبة Spleen]. ويُدخلنا الشاعر بصحبته في جميع حلقات الحب، حلقةٍ لهوىً شهواني يتأرجح ما بين الهناء الحميمي، هناء «البلكون» (Balcon) والشبق المتقد «بالحليّ» وعنف «دُويلوم» (Duellum) [أي: المعركة]، وقد كانت جان «نموذجه»؛ ثم حلقة الحب الذي يتجانبه التبجيل وانتهاك الحُرمات وقد أوحت له بهما، حسب قوله، «مَن هي فرحة بالغة البهجة وكانت «السيدة ساباتيّية»: Mme Sabatier».

وفي نهاية المطاف، حلقة حبٍ يتواءم فيه الحنان ومشفوعاً بالشبق مع اسمٌ ماريّ الرمزي. وهذه الحلقة تدمج الحلقتين الأخريين، كاشفة بذلك أن الخيط الرابط هو خيط سيرة حياة أقل مما يكون تلقينياً. ويتم الرحيل فيه مع

السعي إلى الجمال المُسيطر في أوج الحب، ومع لذة الشهوة بصحبة شقيقةٍ / زوجة، وكذا هو الأمر في «الدعوة إلى الرحيل» [النهائي]. وعلاوة على التسليات دونما جدوى، يمر الرحيل في جحيم الشر والهدم الذاتي، ويدفع الشاعر إلى اللعنة والتجديف، كما يتوق في نهاية المطاف، إلى الموت، وهو «الأمل الفائق الأخير». يا للأسف! فالطبعة الثانية تكشف النقاب عن توغل الانهيار إلى دركٍ من الشر واليأس، إلى جانب «ما يتعذر إصلاحه» و«ما يستحيل التعويض عنه»، وهما قصيدتان من خمس وثلاثين قصيدة قد ترك بينها «اللوحات الباريسية».

إن سعيه الكئيب تردد إلى مواطن الغرابة العجيبة، والحقد، وجمالٍ لعلّه يكون جهنمياً ويفد من إبليس أو من «الله» [تعالى]، ولا أهمية لذلك؟ وهذا الإلهام العازف عن السحر بات منغمساً في مزيد من المرارة أيضاً، في القصائد النثرية الصغيرة، والتي نظم معظمها إبانَ الطبعة الثانية نفسها، وغالباً ما غدت نسختها الساخرة، وكأن بودلير قد توخى أن يُعرب، على نحو موازٍ، عن الأصوات المتنافرة، والسخرية من حداثة منذورة للتفاهة ولمّا هو مقلوب ويفتقد التميز. وهناك أيضاً نصوص من الفكاهة السوداء أحياناً («صانع الزجاج الشرير»)، ونصوص حنان وتعاطف («البهلوان العجوز») بل أيضاً نصوص خيال مبدع وتخيل مُتقن:

«لكي لا تكونوا عبيد الزمان المعذبين،
هلاّ ابقوا دائماً، من الخمر أو من الشعر ثملين
أو من الفضيلة، أو من الأحلام: كما تشاؤون!
«مَن ينظر من الخارج، خلال نافذة مُشرعه،
لا ينظر من الأشياء بقدْرِ مَنْ ينظر مِن نافذةٍ مغلقه.
فليس ثمة شيء أكثر عمقاً، وأشد غموضاً، وأجدى خصوبه
وأحلك عتمةً، وأسطع توهجاً،
من نافذة تُضاءُ بشمعه».

تُدهش هذه الآثار بانصهار شتى أنواع التُراث: فألوان فيرونيز، ورسوم غويا، تلتحق في هذه الأعمال بالدراما الشكسبيرية وجنون الروايات القوطية. ونعثر منها على أثر من قراءات بيرون ودانته. وفي قصيدة «الشؤم» حيث يخيط من جديد رُباعيتين استعارهما الواحدة من توما غري Thoma Gray والثانية من لونغفيلو، Longfellow ويُقدّر المطالع كيف يقوم الشاعر، عبر الإخراج، بتحويله معنى هذه الأبيات وقيمتها. وغالباً ما أدرك القارئ، لدى الشاعر بوجه أفضل، ما قد استقاه من مصادر أخرى: من اليودي سويدنبورغ، والألماني هوفمان، أي «هذا التماثل المتبادل» الذي يجعل من الطبيعة «معجماً» فسيح الأرجاء. ومن هنا تخرج القصيدة «تطابقات» وسوف يجوب منحاها الرمزي جميع بقاع أوروبا، في عام (١٨٩٠).

«الطبيعة معبد، وأعمدته الحيه
تُصدر أحياناً ما أقوالاً مبهمات،
ويجتاز الآدميُّ ذاك المكان
عبر غابات من رموز
ترمقه بنظراتٍ أليفات.
وعلى غرار أصداء مديده
متمازجات بعيده
في وحدة حالكةَ سحيقه
فسيحةَ كما الليل فسيح
رحيبةَ كما الضياء رحيب
وتتجاوب العطور والألوان
تجاوب الأصوات والرنات».

وإن مفهومه لشعر يعتمد تماماً الموسيقى كان يرد إليه، جزئياً من هوفمان، ولا جرم أنه، «قد أفلح في ذلك بشكل أفضل» لأنه هو الذي غدا مرجعاً. ومنذ عام (١٨٦٠) تم نشر آثار بودلير وغالباً ما ترجمها شعراء قد وجدوا فيها ينبوع

ابتكاريتهم. وكذا كان وضع الشاعر الألماني ستيفان جورج، وفي المجر وضع غيولا ريفيكزي وأندريه أدي. وترجمها في المجر لوبينك زابو وميهالي بابيتس، وفي بوهيميا، ترجمها الشاعر فريشليكي، فلقي ديوان أزاهير الشر نجاحاً عظيماً.

في اليونان، أشهر بودلير، عام (١٨٧٣)، الناقد رويديس وترجم آثاره في عام (١٨٠) شاعر مدينة سميرن أرجيروبولوس. والبعض من الشعراء، كمثل البرتغالي سيزاريو فيريده، قد انتموا إليه ليضعوا في طور التطبيق نزعة جمالية واقعية المنحى وتشكيلية النزعة ولربما لم يعرف بودلير هذا الاتجاه. ونعمت آثاره، حوالي عام (١٨٩٠)، بالمزيد من المجد، فظهر، عندئذٍ، كأب للمذهب الرمزي والمستبصر الأول في رأي رامبو، والعصري الأول في نظر مالارميه. وحوالي (١٨٩٣-١٨٩٤)، قام يوهانس يورغنسن، وسوفوس كلاوسن، بإدخاله في المجلة الدانمركية، أي «المتفرج» وفي المجلة الموالية للرمزية: أي في: «البرج»، حيث قاما بنشر ترجمات لآثار بودلير. وترجمها، في اليونان، سبميريوتيس (١٩١٧) وكانيليس (١٩٢٨). وبصورة أكثر مباشرة، كان مصدر إلهام الشاعر أورانيس، كما يُشير إلى ذلك عنوانا الديوانين «كآبة» و«اشتياق وحنين». وبنفس المقدار، تم التشبث به في منحاه الرمزي، وكمبتكر للقصيدة النثرية ونزعة جمالية تعتمد تنافر الأصوات والتخمين (Conjecture). كما استقى منه الشعراء نزعة تبجيل الشيطان (Satanisme) والنزعة السادية. وقد رأوا فيه، خلال عقد العشرين، كما فعل أندريه جيد، وموررياك، وغرين، وجوف، شاعر الحزن الفائق، وشاعر وخز الضمير، فيما كان الشاعر الدنماركي سيغورد سفانيس يخلق من جديد أزاهير الشر باللغة الدنماركية. وإن حل مكان مجده مجد مالارميه أو السوريالية فقد ظل شاعر الحداثة العظيم، شاعر القصيدة النثرية، وشاعر عروض ينهض بترجمة جميع اختلاجات النفس، بل أيضاً معلم علم البلاغة الكلاسيكية، حيث ينساق البيت الشعري الاسكندري والسونيتة إلى جميع طرافات الأسلوب الذي يوفق ما بين كمالٍ لا يمكن التفوق عليه وبين منحى رومانسي لا ينسلخ عن «الباروك»، هذا المنحى عينه الذي جعل سانت بوف يكتشف جنون بودلير «في أقصى أعماق كامشتكا الرومانسية».

دُوستويفْسكي (١٨٢١-١٨٨١)

«العثور على الإنسان في الإنسان»
(فيدور ميكائيلوفيتش دوستويفسكي)
Fedor Mikhailovitch Dostoïevski

إن مجرد دخول دوستويفسكي حلبة الأدب، في عام (١٨٤٣) عن طريق ترجمة رواية بالزاك «أوجيني غرانديه»، يبدي كم كانت روسيا (رغم أدبائها الكبار بوشكين، ليرمونتوف، غوغول) تنحو صوب أوروبا التي لبثت باستثناء مثقفين نادرين، تجهل الآداب الروسية. وربع قرن فيما بعد، صدرت روايتان: «الجريمة والعقاب»، «الحرب والسلام»، وبعد قليل، تبعتهما الروايات: «الأبله»، «ممسوسون»، «الأخوة كرامازوف»، «أنا كارينين» وهي آثار مُسهبة جداً وتتسم بالقوة والعمق كما هي الأنهار، وأثارت الحماس في روسيا. وكان عملاقا الرواية الروسية تولستوي ودوستويفسكي، عقب إدخالهما في الغرب، ولاسيما انطلاقاً من عام (١٨٨٠)، يفتنان أوروبا بسيكولوجيتهما الثاقبة ذهنياً، وبيُسر تحركهما في روعة السمو، وفي كبرياء احتقارهما للتأليف الروائي الكلاسيكي. وإذ وُضع دوستويفسكي وتولستوي إلى جانب هوميروس ودانتي ومونتيني وسرفانتس وشكسبير وغوته وبلزاك، فقد عكسا إليهما اهتمامات أوروبا وفتحا أبوابها، في أقل من نصف قرن.

ما فتئ هذا التفجر التاريخي للعبقرية الروسية يضعف وينتكس فكان الأدباء العصريون عديدين ويعربون، بصورة خاصة، عن إعجابهم بكل من دوستويفسكي، نيتشه، جيد، بروست، كلوديل، مورياك، زوفايغ، توماس مان، فيرجينيا وولف، فولكنر، كامو، مالرو، ناتالي ساروت، وهلم جرا....

هنا ورغم ذلك، ظل عالم الروائي الروسي خانقاً مغماً. فالزمانُ في هذا العالم، حسب رأي البطل، ضغطٌ عارم جداً وأليم: فثمة مستنقعات من كوابيس، وأحلام يقظة وَسْوَاسِيّة ينبجس منها فجأة تصاعد متتال دون رحمة لأصناف العنف والفضائح المتفاقمة في عواصف فتاكة. ويلبث الديكور فيها على تواؤم مأسوي تابع لنزعة مذهب التعبيرية: فهناك غرف مشوهة الأشكال وصفراء، حيث القاتل والخاطئة يستتيران بشمعة ويقرآن الكتاب المقدس (جريمة وعقاب، ١٨٦٦)، وأدراج دبقة ومعتمة، يُهَمِّسْنَ فيها باعترافات مفزعة، ويكمن فيها «روغوجين» Rogojine متسلحاً بمدية كما في رواية: (الأبله، ١٨٤٦) وهناك بعض الليالي السوداء تعصف فيها الرياح ويُوَلّي فيها البطل عن صنوه وينتحر فيها زفيدر يغايلوف في أعقاب كوابيس شبقية: «الجريمة والعقاب» ويغتال فيها شاتوف: (الممسوسون، ١٨٧١-١٨٧٢)، وتندلع فيها حرائق إجرامية؛ وتهب عاصفة هوجاء في حين يُشهَر نصل أو تطرأ بغتة أزمة صرعية: (الأبله).....

إن الإنسانية الروائية عينها، رغم شخصياتها البارزة وكبار المتفوهين فيها بالخطب، أمامَ «الأزلي»، تزخر بالمضحكين والنصابين والجواسيس، ومنحرفي الأخلاق، وبالمجرمين والنسوة المهانات وبالفتيات المذلولات والمصابين بالصرع... وليس من شيء يبقى مستقراً ثابتاً. ومتى يتحاب الناس ويتناهشون حتى الكراهية، وحينما يتوخى أحدهم الخير، يفعل الشر بغتة. وعندما يحلم المرء، لحظة، بالعصر الذهبي، بالسعادة المقبلة على الإنسانية، فإذا بالمشهد يمسي مظلماً بسفك الدماء. تُرى هل ثمة من يرغب ويحسب أن فرداً آخر يحطم مصلوباً أو أيقونة؟ وهل يرى أحد في تأمله، كما فعل إيفان كرامازوف، أن إبليس آت ليزدري به؟.... فكل شيء يغدو خطراً في هذا العالم، وتهديداً يبرز في خُفَرٍ يتآكل فيها الفقراء والحالمون، وأهواء، وأفكار ثابتة، تسحق الإنسان تحت حجارتها، ومؤامرات الجميع، من ذات إنسان على ذاته (غوليادكين، في المزدوج)، من الطُمُوح راسكولنيكوف النابليوني ضد المرابين (الجريمة والعقاب)، من إرهابيين ملحدين ضد روسيا (الممسوسون)، ومن شرذمة الإخوة على أبيهم المكروه (الأخوة كرامازوف، ١٨٧٨-١٨٧٩). فالاعتداء هو الثابتة

لهذا العالم المأساوي الذي وصفه البعض بأنّه عالم مرضي، فيخرج منه المرء كما كتب ذلك «إ. م. دُفوغ»: «مصاباً بتقبض أخلاقي»، رغم موارد الحب الهائلة التي يحاول الروائي الروسي أن ينثرها خلال مراحل روايته.

شطط العبقرية:

في واقع الأمر، يلبث جميع هذا العالم المأسوي مُمَسْرحاً [يُضفَى عليه طابع المسرح Théâtralisé]، فليس هو سوى المجاز الأقصى لما يتحراه دوستويفسكي، ورغم هذا، علينا ألا نندهش من المغالاة الجمالية، وشطط العبقرية لدى هذا الأديب فإن طبيعته البيولوجية والسيكولوجية، وكذلك حياته المعذبة، تميل به إلى ذروة الحدة وإلى إخراجه العنف المعاش في جسده ذاته: وفاة والده المأسوية، ولعله قد اغتيل على يد فلاحيه عام (١٨٣٩)، مؤامرة سياسية على سلطة الفرد المستبدة، الاعتقال، السجن، وما يشبه تنفيذ الحكم (١٨٤٩)، المنفى في قلعة محصنة (١٨٥٠-١٨٥٤)، الخدمة العسكرية العسيرة في سيبيريا، الكفاح المذل من أجل العفو، الصرع الكامن من (١٨٤٦) حتى (١٨٤٨) والسافر منذ عام (١٨٥١)، المآتم المتتالية (١٨٦٤: زوجة، أخ، صديق)، الديون، المنفى الإجباري إلى أوروبا من (١٨٦٧) إلى (١٨٧١)، بصحبة أنّا زوجته الثانية دون أن ينسى التعلق العنيف والقاتل بلعب الروليت من (١٨٦٣) وحتى (١٨٧١). وهناك أيضاً الامتيازات النادرة والحزينة الناجمة عن الحَصَر النفسي المعاش، والذي نقله الكاتب داخل كتاباته: الموت الذي يشاهده ملياً أمام البنادق المُصوَّبة، الوميض المُهيِّج وصعق أزمات الصَرَع، وإبان حالة ما بعد الأزمات «الذعر الصوفي» والشعور بأنه مجرم وأن خطيئة باهظة مجهولة وهو يرزح تحت عبئها واللعب الذي يقوم بتجربته كتحد للآلهة وللقدر الذي بات منذراً باتخاذ القرار. فإن نفس دوستويفسكي في حاجة إلى عواصف، وتفجرات، وقرارات بوسيلة تقذف من داخله جميع توترات كيانه. وليس من سرٍّ في أن الطاقة الخلاقة لا تكون البتة، (بصورة مفارقة) قوية بالمقدار نفسه في حين أن شدة الضيق قد حَوّلت هذا النزوع المعاش بحدة ذروته إلى نتاج يذعم بالقوة.

سيكولوجيا أعماق السريرة:

في الثامنة عشرة من عمره، كان فيدور ميكائيلوفيتش دوستويفسكي قد حدد برنامجه الروائي: «الإنسان سرٌ. وينبغي استكشاف هذا السر بوضوح. وإن قضى المرء حياته كلها للنهوض بهذه المهمة فلا يقول إنه قد أضاع وقته» (رسالة إلى أخيه ميشيل في ١٦ آب / أغسطس عام ١٨٣٩).

لبثت كل أعماله، منذ روايته الأولى «الناس الفقراء» (١٨٤٦) وحتى الأخيرة «الأخوة كرامازوف»، استكشافاً غضوباً للغز الإنسان: وفي البداية، اكتشف الأديب الشاب ثنائية المرء الفطرية، وهي أن كلاً منا هو الجرح والسكين، الصفعة والخد، الفكرة القوية وجرثومتها القاتلة، وبزبدة القول، الجدلية المأسوية لشهوة الكائن الجنسية، فهو يتأرجح ما بين سقوط ونهوض، جامعاً التجاوز واللاتجاوز. وعلى غرار ما فعل كيركغارد، جعل دوستويفسكي من القلق عظمة الإنسان، متجاوزاً المعتاد وما يفوق المعتاد، مع إلغاء الحدود بأسرها. وإن بطله الديماسي (Souterrain)(*) يعلن أن الضميرَ المبرح مرضٌ، وعن طريق التحدي، ينتمي إلى هذا المرض، فيما هو يواتي بذلك الضمير المفرط [في تطرفه] (Hyperconscience)، ألا وهو «ألم مبرح وشهوة شبقه». وفي رواياته الكبيرة: «الجريمة والعقاب»، «الأبله»، «الممسوسون»، «الأخوة كرامازوف»، يقوم بطله الدوستويفسكي بتجاوز الخطوة [الحاسمة]، فينتقل إلى الفَعلة (L'acte) التي تمهر حريته في الشر كما في الخير، ويختبر ما هو مُواتٍ وما هو معارض (Le pro et contra) في القلق والعذاب، والضمير ذي الشطرين، و«فساحة» (Vastitude) روحه، وهنا يُكرّرُ تعبير «الإخوة كرامازوف».

في آخر حياته تقريباً سوف يلخص دوستويفسكي فنه في الصيغة الشهيرة التالية: «أن أعثر على الإنسان في الإنسان، فيما أظل ملتزماً بالواقعية بمقدار كامل [....] إنهم يدعونني عالماً نفسانياً، وهذا خطأ، لست سوى نصير للواقعية بأسمى هذا المعنى، أي أني أصف أعماق سريرة النفس الآدمية».

(*) الديماس: القبر (كلمة يونانية قديمة). (المترجم)

فلسفة الحرية:

على هذا المنوال، نَبَذَ دوستويفسكي جميع ما بنته الفلسفة العقلانية، منذ الإغريق وحتى هيغل. فأكد على أن «الحياة الحية» ليست موجودة بمعزل عن شهوة الجنس، وحرية الإرادة، والعذاب، وأن الكائن الآدمي سرّ يعصى رده إلى العقل، وأنه هنا، «حيث تتلاقى التخوم، وتتعايش المتناقضات»، أي المعركة اللانهائية ما بين "الله" [تعالى] وإبليس. وهنا تكمن عظمة دوستويفسكي التنبؤية وأثره الفلسفي الحاسم على عالمنا العصري الذي يُشاقق في أيامنا هذه، وفي انتفاضاته، وتطلعاته الدينية الذاهبة حتى النزعات الأصولية (Intégrisme) فهو يشاقق في نموذج الحضارة التي خلّفتها «الأنوار» الأوروبية وفلسفات الظن في القرن ١٩ (ماركس، نيتشه، فرويد) والتي سبق لها أن أعلنت موت [الإله] فقررت بذلك موت الإنسان وعهد الأنظمة الكُلية المستبدة [أي الشمولية]. وإن أقوى رؤيا للإنسان الذي تم تولده في سراب السلطة ووهمها، يعطينا إياها قاضي التفتيش الكبير في رواية «الأخوة كرامازوف»، وإزاءه يصمت «مسيح» يهب الحرية، ومن ثم هنا بالذات، «مسيحٌ» يُعيد للإنسان تمام مسؤوليته. وليس ثمة معنى آخر للتعبير «نحن جميعاً مذنبون حيال الجميع».

حداثة الفنان والمفكر:

إن دوستويفسكي، لكونه مفكراً، «مستبصراً بالروح» لا يبتكر بسبب ذلك روايات ذات أطروحات. فأبطاله – في مسرحية متعددة الأصوات الغنائية وقد قام بتحليلها «م. باختين» – يشعرون هم شخصياً في نفوسهم وفي أجسادهم، بالإيديولوجيات التي تستنفد قواهم، ولئن كانت الأشكال المختارة حوارات متوترة، أحلاماً جمة الكثرة، تصرفات قاتلة، سيكودرامات تُحل مناخاً يرتقي حتى قمة ذروته (Paroxystique) وشبه خرافي (وسوف يتكلم دوستويفسكي ذاته عن منحاه الواقعي الخرافي). ومع ذلك، ليس ثمة أي واقع غير حقيقي في الإلهام. وبهذا المعنى، يلبث دوستويفسكي أديب الحداثة، وكل ما يبتكره متجذر في الواقع الحقيقي كما نعرفه نحن: شتى وقائع الصحافة

التي كان يتوسل بها كثيراً، وسيادة المال الحاكمة، وعنف المدينة الضخمة (فهو، خلافاً لنظرائه وأترابه، كاتب المدينة)، وسحر ما هو راهن في السياسة وتحركات المجتمع، والمساءلة عن «الإنسان العصري ومدوّر الأعصاب، المعقد والعميق كما هو البحر». وهيا بنا نُنضف على هذه المواضيع: القوة المتفجرة، الإيقاع الإعصاري، الكتابة المُحرَّرة بوقع قوي، والكتابة المُطنبة، العنيفة كمثل الصراخ، وغياب مُحسنات الأسلوب، وبكل هذا سيكون لدينا صورة لروائي معاصر لنا، بل لروائي ولمفكر كبير في عصرنا. لأنه إن استمرت، مع رواياته، أي التساؤلات الماورائياتية [الميتافيزيقية] من أفلاطون إلى شوبنهور، فإن مواضيع القرن العشرين الكبيرة ترتسم بذلك أيضاً فثمةَ: «موت 'الله'»، الإنسان المتفوق الأسمى، الرغبة في موت الأب، التحليل النفساني، كبار قضاة التفتيش. المذاهب الكلية [الشمولية] الاستبدادية، التمرد الوجودي للإنسان اللاعقلاني، النزعة الإرهابية المنظمة، تلقينات الثوريين، وطوباويات البلاط البلوري، والحديقة الكبيرة للإنسانية، وهلم جرّاً.....

وثمة أدباء خالدون ومتنوعو العبقرية الأدبية مثل فلاديمير سولوفيوف (١٨٥٣-١٩٠٠)، الموالون للرمزية والمثاليون (بردياييف، شيستوف) ونيتشه وفرويد ذاته (ولعلّه تأثر بالأديب الروسي في كتابه: «طوطم ومحرم»، وكامو، وغابرييل مارسيل، وسارتر الذي قال عنه تيشسلاف ميووش إنه بطل أصيل من أبطال دوستويفسكي. فكل هؤلاء مدينون بهذا أو ذاك للأديب الروسي الكبير. وإن آثاره تطرح السؤال أكثر مما تحرر الألفاظ وتستبق التاريخ المعاصر وتفسره. لكن دوستويفسكي لا يكف عن الإزعاج. وبذلك، في ظل نظام ستالين، حُكم على أديب الحرية بأنه «عدو الشعب» فبُتر نتاجه الأدبي. أما في أيامنا هذه، إبان إعادة البناء والانفتاح، فقد أصبح مرجعاً لاسم هذا الشعب الروسي العريق عينه.

إبسن (١٨٢٨-١٩٠٦)

«لأن الكذب الضروري في الحياة
هو المشجع الحقيقي وهذا الأمر أكيد.»
(هنريك إبسن Henrik Ibsen، «البط البري»)

وُلد هنريك إبسن (Henrik Ibsen) في العشرين من آذار / مارس (١٨٢٨) في مرفأ سكيين الصغير (النرويج الجنوبية). وكان والده تاجراً ميسوراً، لكنه قلما يُفلح في إدارة أعماله ويعيش في أسرة متفككة. ومن ثم، وضع ابنه هنريك لدى صيدلاني في غريمتاد، بدل أن يدفع أجور دراساته في كلية الطب. وإذ عُدَّ إبسن الشاب فقيراً، عومل بصفته هذه، وعانى من الوحدة، والنبذ الاجتماعي. بيد أن هذا الوضع أرهف ذهنه وروح تمرده. ففي عام (١٨٤٨)، تعاطف مع جميع ثُوار أوروبا، وهذا كل ما تمكن من فعله في ذاك الحين. وفي الواقع، كان النرويج (وقد استعاد بالكاد استقلاله الداخلي) منطوياً على نفسه، باحثاً عن هويته القومية، بعد أن تسلط عليها مذهب لوثيري مُتشدد في تقشفه. فكان هذا المجتمع موطناً مُواتياً لاستمداد إبسن بعد حين، شخصيات آثاره المسرحية.

المؤلف المسرحي:

في هذه الظروف، كيف استطاع تثبيت شخصيته، وكيف أفلح في مثل هذه البيئة؟ حلَمَ إبسن، في حين من حياته، أن يصير رساماً بالألوان، بسبب افتتانه بالألوان. غير أنه اتخذ بسرعة شديدة القرار بأن يغدو مؤلفاً مسرحياً. يا له من قرار مدهش، لأن النرويج لم يُرسِ بعد أي تقليد في هذا المضمار، علاوة على أن اللغة الدنماركية قد باتت، منذ زمان طويل، لغة البلد الرسمية.

لكن الكتابة، في رأي إبسن الشاب، إنما هي «إخراج سُمه»، وأديبُنا هذا لم يفتقد السمّ، كما برهن على ذلك إنتاجه المسرحي المنتظم والغزير، فأصدر دراما خلال كل سنتين تقريباً.

بعد أن عمل على طباعة مأساته الأولى «كاتيلينا» (١٨٤٨) على حساب المؤلف، ابتسم له حظ النجاح. وعُيّن الشاب مستشاراً في مسرح مدينة بيرغن التي لم تزلْ تطمح إلى إنشاء مسرح وطني في النرويج. وتلقن هناك مهنته كمؤلف مسرحي، كما فعل هذا في مدينة كريستيانيا حيث تعاون، بعد ذلك ببضع سنوات، مع بجورنستجيرن بجورنسون، منافسه الكبير والذي سينال جائزة نوبل وكان كل شيء يفصله عنه، فبدأ تعاونه بوسيلة تعاطفه المُعلن مع منحى نزعة الحداثة والحركة العمالية في النرويج.

رغم بدايةٍ بحبوحةٍ مادية، قرر إبسن الذهاب ليستقر خارج وطنه، في منفى اختياري طوال سبعة وعشرين عاماً، من (١٨٦٤-١٨٩١)، الأمر الذي أدى به إلى أن يعيش، خاصة، في ألمانيا وإيطاليا. وكان ذلك، بالنسبة إليه، احتراساً لا مناص منه، على صعيد الأدب، وضرورياً لازدهار عبقريته. فقد توخى العزوفَ عن ضجر الشمال، والشعورَ بتماس حقيقي بالمراكز الكبيرة للحياة الفكرية في أوروبا، واتخاذه بعض البُعد عن المجتمع النرويجي حيث تقع حوادث كل مسرحياته الكبيرة تقريباً، هذا المجتمع الذي ستتيح له رهافةُ مخيلتِه واستذكارِه أن يعيد تكوينه ويتتبعه بدقة وإخلاص.

بانتظام دؤوب جداً، ظل وجهُهُ المماثل لسحنة قاضٍ، على طريقة الرسام دومييه Daumier، مع لحيته التي حرص عليها تماماً، وجهاً شهيراً وأنتج إبسن خمساً وعشرين مسرحية خلال خمسين سنة من مهنته، وانتقل، بالتالي، من مسرح بدايته الوطني، إلى الدراما الاجتماعية، ثم إلى مسرح ينزع بمقدار أوفر إلى الدراسة السيكولوجية. وإن بحوث شبابه المترددة، (حيث سعى إلى التأقلم مع المذهب الرومانسي ذي النزعة القومية الاسكندينافية السائدة)، بحوثٌ قد استمرت أكثر من عشر سنوات. وأما الاكتشاف المتجدد للأساطير الاسكندينافية [Sagas] والقصص القديمة النرويجية، فلم يبعده رغم ذلك، عن تقليده أساليبَ سكريب Scribe [مؤلف

مسرحي فرنسي] والسعي إلى تقنيته الخاصة، وقد باتت تتجلّى فيها العناصر الموالية للرمزية الأولى لمسرحه، كما فعل في: «المطالبون بالتاج» (١٨٦٣)، وهي الأخيرة من سلسلة مسرحياته التاريخية والأوفر نجاحاً، وقد صدرت بعد سنة من صدور الدراما الواقعيّة «كوميديا الحب» (١٨٦٢) وكانت هجاءً لاذعاً لمؤسسة الزواج الاجتماعية، هجاءً سبق أن أثار فضيحة، فبات أحد مواضيع إبسن الأساسية، ألا وهو قوة الشك الساحقة وأضرار الأنية التي تحدثها في ذهن الإنسان وروحه.

استوعبت تلك الحقبة مرحلتين، هيمنت عليهما رائعتان أدبيتان: «براند» (١٨٦٥) و«بيرجينت» (١٨٦٧). وتتسم هاتان المسرحيتان بالنزعة الرومانسية، وهما، على نحو خاص، هجائيتان. وراح إبسن يدفق سُمَّه، لأن براند وبيرجينت هما وجهان لشخص واحد هو ذاته: إي إبسن عينه. فهو يندد في إحداهما بتخاذل الاسكندينافيين إزاء العالم العصري، ويرسم كاريكاتوراً للآخر، وهو التيار الرومانسي السياسي. وإن براند المنعزل والمعتوه، في رأي جواره، هو فرد ليس له وجود إلا بمُهمّته، ومن أجلها، فيما تلبث حياة بيْرجينت المتمتع بالتلذذ من بلاد الشمال، يُمثّل تتالياً من المغامرات الغريبة التي من شأنها أن تُشمل المخيلات بدءاً من مخيلة الموسيقي إدفارد غريغ Edvard Grieg. وإلى جانب الداعي إلى الأخلاق الذي لا يتنازل لأي تساهل، أي براند، فهو مَن يظل محصوراً في مرحلة الوجود الجمالية لأن إبسن قد فرغ من دراسة كيركغارد!.

على قيد التنصت إلى العالم:

لكونه قد تلقن عن جورغ براندس، راح أديبُنا يتنصت إلى العالم، ساعياً إلى دخول أخبار الساعة، كما تبدي ذلك ملهاتُه «اتحاد الفتيان» (١٨٦٩)، حيث يهزأ بالوصولية السياسية هزءاً قاسياً، وحتى ملهاتُه «إمبراطور وجليلي» (١٨٧٣) حيث تؤدي له شخصية جوليان الجاحد لدينه الحجةَ لكي يصف تحول العالم العصري الذي يقتلع ذاته من الديانة المسيحية.

غير أن هذه اللوحة الشاملة والتاريخية تشكل استثناءً، لأن إبسن سوف يحتقر بصورة نهائية قناع التاريخ، متوخياً أن يضع نفسه على قيد تسمع

زمانه وفي المسرحية الأولى من مسرحياته الاجتماعية «دعائم المجتمع» (١٨٧٧) رفعَ قضيةً على رجل أعمال تجاري يفتقد الضمير والذمة، وهو القنصل بيرنيك.

عقب تأكيده، مرات عديدة، على قناعاته الملتزمة بنزعة تحرر النساء (Féminisme) جعل إبسن من هذا الأمر موضوعاً أساسياً لمسرحيته «بيتُ الدمية» (١٨٧٩). فالبطلة نورا، تريد التحرر من قيود تبتذل كرامتها، كما تتوخى أن تنعم باستقلالها الذاتي:

«نورا – حينما كنت اسكن في منزل أبي، لبث يقول لي كل ما كان يفكر فيه فشاطرتُهُ آراءه.

وإن كنت على غير آرائه، خبأتها (....) وظل يدعوني لعبته الصغيرة، وكان يلعب بي كما ألعب بلعبتي. ثم أتيت إليك، فدخلت منزلك (....)

هيلمير– يا لها من عبارة غريبة، وأنت تتكلمين عن زواجنا!

نورا – (رابطة الجأش) أريد القول إني انتقلت من يدي أبي إلي يديك.

(....) وعندما آخذ هذا في حسباني الآن، يبدو لي أني عشت هنا كما يفعل كائن مسكين.

(....) لكن، كان ذلك ما بقيت تريده، أليس هكذا؟ أنت وأبي، مذنبان بحقي كثيراً. ومن جراء خطئك أمسيتُ خادمةً لونما طائل.»

أدركت نورا أنها ارتكبت خطأً جسيماً حيال زوجها. فهي لم تعد تعجب به ولا تحبه، فيما ظلت رغبة المرأة، هي حب الرجل، كذا قال إبسن. فالمسرحية تسرد إذن مراحل مأساة الزوجين، مأساة تحتفظ بكل قيمتها، لكن رسالتها الموالية لتحرر المرأة قد فقدت الكثير من راهنيتها.

الكفاح الموالي لتحرر النسوة:

تتابع كفاح المرأة الذي يقوم به إبسن في المسرحية التالية «العائدون» [من العالم الآخر] (١٨٨١) حيث يندد بالزواج العقلي، وهو الذي يخفي اجتماعياً وبسهولة، السماح لعجوز بإرواء غرائزه من فتاة شابة. ويقع موضوع الوراثة

في مركز هذه المسرحية، في حقبة ينتصر فيها المذهب الدرويني، وتنتقل البيولوجيا فيه إلى صدارة العلوم الإنسانية. وعلى غرار ما فعل زولا، الذي لا يحبه إبسن أيضاً، فهو يحلل سيكولوجية شخصياته معتمداً على وراثتهم. وفيما ينهض بهذه المهمة، لا يسقط مع ذلك في النزعة القدريّة (Fatalisme). فإن هدفه الحقيقي يتخطى كفاح النسوة، وهو تحرير الإنسانية جمعاء من التسلطات الاستبدادية، شاجباً من يُفلحون بمهارة في غش الجماهير. وإن مسرحيته «عدُو للشعب» (١٨٨٢) توضح بجلاء قصده هذا. وبرغم أن إبسن قدّم هذا العمل بمثابة مسرحية هادئة «تيسر قراءتها للوزراء، وكبار تجار الجملة وزوجاتهم»، فهي تتهم اتهاماً أساسياً، السلطة بجميع أشكالها. وإن الدكتور ستوكمان، يمكن أن يعارض الجميع، فهو شخص منشغف بالحقيقة والحرية، ويرى الجميع يهينونه، أو جميع أصحاب النزعة المهنوية: Carriérisme أو جميع المحافظين أو رجال اليسار المزعومين، ويرى أن الشعب يحتقره، حتى هذا الشعب الذي يظل هو مدافعاً عنه. وإن «عدوٌ للشعب»، مسرحية ثائرة، وتنهض بعظمة الفرد الذي يعارض العدد واستبداده، ويُطور الحنين والميل إلى الفوضى. واستناداً إلى النجاح الذي حظيت به هذه المسرحية، في معظم حقبة مَن يُناصرون الفوضوية (Anarchisants): فإن معاصريه لم يخطئوا فيما فعلوه.

الطرائق الجديدة:

مضى إبسن عازفاً عن مسرحياته الدرامية المُلتزمة، إلى مسرحيته التالية: «البط البري» (١٨٤). وأخذ يتوخى منذئذٍ أن يسبر سريرة النفوس، ويبوح بمآسي أعماقها، «ويبتكر طرائق جديدة»، متفحصاً شخصيات معقدة، بل تثير القلق. فتفوّق العالِمُ السيكولوجي على الأديب الهجّاء.

إن قام البحث عن الدوافع الدفينة التي تحث الناس على التحرك والعمل، بتكوين إحدى خاصيات هذه المسرحية، فمن الصحيح، إلى جانب آخر، أن اللاعقلاني قد بات يقتحم بعذف مسرح الشمال، وذلك بفضل ستريندبرغ الذي نهض «بكفاح الأدمغة» بصفته شبه نظرية علمية، والذي وجد له توضيحاً رائعاً في مسرحية إبسن الجديدة «روزمر شولم» (١٨٨٦)

فحللها كقتل إنسانٍ. وهذه الدراما التي أعجب بها فرويد كمثالٍ موفّق للتحليل النفساني، تُبدي المواجهة القاسية والمحتومة ما بين شخصين: القس روزمر ومديرة منزله الشابة «ريبيكا». فمنذ وفاة «بيّاتْ» زوجة القس، يعيشان منعزلين في قصر روزمر شولم الريفي، في مدينة صغيرة من الإقليم، حيث يتقاتل ممثلو اليسار واليمين دون أية رحمة. وأفلحت «ريبيكا وِستْ» في رد القس إلى الأفكار الموالية لنزعة الحداثة، كما نجحت في احتلالها مكانة زوجته، في قلبه، دافعةً إياها إلى الانتحار، ومتوسلةً بقدرة إيحاء حقيقية. لكن، حيث أن الأمر أفضى بهما إلى معرفة مفرطة حول كلٍ منهما، فإن روزمر الرجل المتميز لكنه ضعيف، فقد زمام أموره، وريبيكا المجادلة، وقعت ضحية لوسواس الضمير فانهارت قواها. وراحت شخصيتهما تتفكك، فارتميا سوية في الشلال، هناك تماماً حيث كانت قد انتحرت الزوجة بيّات.

لم تعد نسوة هذا المسرح السيكولوجي نسوة ينعمن بقدرة قوة النفس، ولسن متأكدات من صلاح حقهما، كما كانت نورا، بل أمسين شخصيات غامضة، على غرار ريبيكا، فهن نساء مغويات وشريرات كما ستكون «هيدّا غابلر»، بل صوفيات مثل إيليدا، في مسرحية «سيدة البحر» (١٨٨٨).

في «هيدّا غابلر» (١٨٩٠) تابع المؤلف سلسلة بطلاته اللواتي يتعذبن من جراء أهواء غريبة، ويكافحن عُصابهنّ النفسي. وهيدّا هي إحدى المرأتين اللتين تحيطان بالأديب الناجح «إيليرت لُوفبرغ». وإذ أرادت، مرة على الأقل، أن تسيطر على قدر رجل من الرجال، كما أعلنت هذا جهارة، انتهت إلى اقتراحها على «لوفبرغ» أن ينتحر، وهي تمد له أحد مسدسات والده. إنه، دون أي شك، قتلٌ نفساني، ولذلك تطرأ على البال شخصية جان في مسرحية «ستريندبيرغ»: الآنسة جولي. وحيث إن الحياة لم تعد توفر لها أي شيء ذي قيمة بعد ما حدث، أطلقت هيدّا هي أيضاً رصاصة على رأسها.

إن جوٌ هذه المسرحيات على نمط ستريندبرغ، حيث تغور شخصيات منحطة، ولا تفلح في مقاومة اقتراحات من هم الأقوى، فثمّة جوٌ قائمٌ أيضاً في مرحلة مسرح إبسن الأخيرة. وهي المرحلة التي تُستَهَلّ مع «سولنس البناء»

(١٨٩٢)، حيث تغدو مرحلة مسرح الاعتراف بمعناه الصحيح. فالمؤلف يُقيِّم ما قد فعل، ويسعى إلى تبرير نفسه في نظر جيل الشباب الذين يخشى عزوفهم عنه، إذ يجتذبهم مسرح ستريندبيرغ الذي ينعم بمركزية ذاتية autocentrique أكثر حصراً. وبالتالي يُبرز شخصَه الذاتي في منتصف المسرح. وها هو سولنس رجل عصامي، كما هو إبسن بذاته، رجل بنّاء، لكن ساعة تقاعده قد حانت. وتظل إرادته القوية كما هي عليه، وهذا هو الموضوع الذي يُهيمن على جميع المواضيع الأخرى، في هذه المسرحية المعقدة بما فيه الكفاية، إلى جانب موضوع عزلة الرجل الثائر. فالعبقرية تعجز عن تحقيق ذاتها، إلا بسحق من يحيطون بها. وعلى غرار سولنس، شعَر إبسن وهو يشيخ ويهرم، من جراء ذلك، بأنواع وسواس الضمير المخيفة.

عبْرةُ الحياة في ما يترتب دوماً علينا أن نؤديه، ذات يوم أو يوماً سواه. ومسرحية «جون غابرييل بوركمان» (١٨٩٦) تصف صورة صاحب مصرف قد انتابه النيّة لأنه تحكم بزمام مصير نظرائه من البشر. ولما حانت ساعة الشيخوخة، اجترّ حقده وهيبته، فقد لحق به العار هو أيضاً. وهذا هو الثمن الذي ينبغي عليه دفعه، علاوة على عزلته، تماماً كما يترتّب على النحّات العجوز أنطون رُوبيك أن يسدد ديونه في آخر مسرحية لإبسن: «حينما سوف ننهض من بين الأموات» (١٨٩٩)، هذه المسرحية التي قدّمها بعنوان آخر أيضاً: «حادثة عرضية مأسوية».

عبقرية إبسن:

ألا يُحكم على العبقرية إلا برأينا، دون أن نعرف يوماً التبادل؟ إن هذا التساؤل الأخير الذي طَرحه إبسن أطال أمد هذا التشاؤم الذي شدد عليه ناقدوه قاطبة، هذا التشاؤم الذي يوضحه واقع ما ترويه كل مسرحياته الدرامية الكبيرة عن تاريخ الإخفاق منحى التيار المثالي (Idéalisme). وعبر هذا المذهب، أخذ إبسن على عاتقه أن يندد بالأحكام المُسبقة، وضروب المراءاة التي اعتمدها المجتمع أساساً لأخلاقياته. غير أن إبسن، يُبدي لنا، في آن معاً ودُون هوادة، كيف أن هذه المثالية لا تُفضي إلا إلى الكارثة المفجعة. لعل هذا

الأديب، إلى جانب ثورته على الكذب والنفاق، لم يُراوده الجم الكثير من الأوهام حول السعادة التي لابد من اكتسابها. فأخلاقياته خاصة به وليست تقليدية ولا ثورية. وإن نصراء كفاح الطبقات الاجتماعية ليس لهم أي دعم ينتظرونه منه، فهو يأنف بفزع من «حشود الجماهير الكثيفة». وأصيلة كانت تصرفاته كبرجوازي كبير يدعو إلى الفوضى. بيد أن نصير الفوضى هذا، لم يُبدِ أي مشروع نموذجي لمجتمع جديد. وكل ما توخاه هو تحرير الإنسان، وفي الطليعة بعض الأفراد الاستثنائيين، هؤلاء الذين يدفعون الإنسانية قدماً. وعاش الأديب شخصياً عيشة برجوازية، وبخاصة، لبث حريصاً على حياة بالغة الظرف والتلطف، بل حياة حريصة على مقامات الشرف ومراتبه، متلذذاً بصحبة حاشية صغيرة من المعجبين. غير أنه لم يزل شديد التحفظ، عميق الغموض. فحياته تناقضت، بالتالي، تناقضاً غريباً مع قناعاته كأديب، ومع أحلامه في التكافؤ التي تفضي به إلى تجاوزه قناعته الشخصية بما هو عليه، من جراء افتقاده الشجاعة، دونما شك، وبسبب طبيعته الخجولة. لكن، هل يفقد هذا الأمر شيئاً من عظمة هذه القناعات الراسخة؟.

حيث أن إبسن عاصَرَ كلاً من فيكتوريان ساردو، أوكتاف فوييه، دوماس الابن، ولاسيما ستريندبرغ، فهو الوحيد، مع هذا الأخير، الذي ظل عصرياً، وذلك بسداد آرائه، وصحة فنه الأريب في الحوار. وقد بات نفوذه في أوروبا، وإبان حياته، نفوذاً هاماً على المسرح الموالي لمذهب الطبيعة ولنزعة الرمزية. وفي فرنسا، حيث أدخله مسرح أنطوان Théâtre Antoine، كما فعل لوغنيه – بو، وتم اعتبارهُ معلماً، واندرج الألمان في مدرسته، غالب الأحيان، على نحو لا شرط فيه، وأخرجوا مسرحياته على مسارح كل قصر من قصور الأمراء.

أصيب إبسن بسكتة دماغية، في عام (١٩٠٠)، وعاش بُعسْرٍ سنوات حياته الأخيرة، في عقم اضطراريّ. وتوفي في ٢٣ أيار / مايو عام (١٩٠٦). فغدا معتبراً، بصفته مجداً قومياً في وطنه النرويج الذي أصبح لتوه مستقلاً.

تولستوي (١٨٢٨-١٩١٠)

«هناك آلاف من الأفراد المتألمين عبر العالم.
ولماذا أنتم على هذه الكثرة الجمة حولي؟»

(ليون تولستوي)
Leon Tolstoï

«لكن هذا شيء من شكسبير، إنّه نوعٌ ما من أسلوب شكسبير!» كذا صاح فلوبير Flauber معجباً، وهو يقرأ «الحرب والسلام». فمع العمل الفخم المدهش الذي أظهره للغرب، كان تولستوي، هذا البربري الوافد من الشرق السحيق، ينضمّ للوهلة الأولى إلى كوكبة النخبة من كلاسيكيّي الأدب الأوروبي العظماء. أما هو، فقد شرح في مسودة لمقدمة مهملة، لكي يُبرر نفسه من عصيانه قواعد الفن، فكتب: «ليست هذه رواية». لا جرم أن الأمر يعني تحولاً سيئاً للرواية، فلم يكن بعد وضعها الفني، قرابة منتصف القرن، تماماً وضع فن كلاسيكي كبير. لكن تولستوي، أكثر من أي أديب آخر، سوف يُسهم في منح الرواية وضعها. وعقب «الحرب والسلام» (١٨٦٥-١٨٦٩) فقط، ولئن طبق التعريف فيما بعد على من سبقوه، سيكون بوسع لوكاتش Lukacs أن يُعرف الرواية بصفتها ملحمة الأزمنة العصرية.

رواية الواقع:

منح تولستوي الرواية وثيقة نُبل أسلوبها وجزالتها، على نحو مفارق إذ قطع حبل الرواية السُّري، في الأدب المدعو أدب المخيلة، وكان دافعُ هذا الأدب هو الاسترسال الذي يُراعي تفننات الخيال المبدع: فإن تولستوي لم يخترع. فكتاباته الأولى من سيرة حياته. وفي روايته «طفولة» التي تشير، في

عام (١٨٥٢) إلى ولوجه المسرح الأدبي منتصراً، ثم في «مراهقة» (١٨٥٤)، و«فتوة» (١٨٥٧) التي تبعت الأولى، ابتكر شخصاً لشاب ظريف التصرف من روسيا، في عقد (١٨٤٠)، منوهاً بما لديه من ذكريات. إنها قصص القوقاز (١٨٥٣-١٨٥٥) وسيباستوبول (١٨٥٥-١٨٥٦) التي تدعم شهرته بصفته «كاتباً عسكرياً»، وهي جملة تحقيقات واستطلاعات حيث يقوم المؤلف، المجند الطوعي منتصباً على خشبة المسرح وسط رفاقه في السلاح. وثمة «عاصفة ثلج» (١٨٥٦) و«لوسيرن» (١٨٥٧) وكلٌ منهما يسرد حوادث عرضية من أسفاره في روسيا وأوروبا. وقصته «صُبحية صاحب أرض» (١٨٥٦) تروي محاولات خرقاء لشاب مزارع متميز الظرف توخى أن يكونه شخصياً إبان مغادرته الجامعة، ليمنح فلاحيه الهناء رغماً عنهم. والأوفر طموحاً ما بين نتاج فتوته «الفُرسان الروس» [القوزاق] (١٨٦٣)، يعتمد أغزر الذكريات شاعرية من إقامة طويلة الأمد في القوقاز، الإقامة التي تبعت هذه التجربة الفاشلة، وليست هي أيضاً سوى سلسلة من ثلاثية سيرة حياته. وفي الحقيقة، أحياناً ما تغدو سيرة الحياة ذاتها وموطناً للخيال (L'imaginaire): وهكذا هو الأمر في: «السعادة الزوجية» (١٨٥٩) حيث يحاول، متردداً في الزواج، أن يخمّن المستقبل، ويكتشفه؛ لكن المخيلة المبتكرة، هنا أيضاً، تُستخدم لجاماً لتفنن الخيال أكثر مما تستخدم لإطلاق العنان لابتكار المخيلة. وحتى عندما سيسعى إلى التدويه، مع روايته «الحرب والسلام»، بحقبة حروب نابليون، فيتخذ شباب والديه كتصميم لسرد قصته.

لا جرم أن تولستوي، في هذا التصرف، ليس أصيلاً في ابتكاره: فالنزعة الواقعية الناشئة، في الحقبة التي تتكون فيها ميوله الأدبية، ترفض ما هو متفق عليه وروائي، وتسعى بالأحرى إلى ما يُوثّق اجتماعياً. ففي روسيا وتحت نفوذ الآداب الفرنسية، كانت «الفيزيولوجيات» الوظيفيّة تابعة لذوق العصر. ويعلم تولستوي من يُخاطب حينما يُرسل «الطفولة» إلى الشاعر نيكراسوف، رئيس تحرير صحيفة «المعاصر»، وزعيم «المدرسة الطبيعية». بيد أن له معلمين أشد غموضاً وأعز على قلبه: فهناك «الرحلة العاطفية» و«تريسترام شاندي» للأديب لاورانس ستيْرن Lawrence Sterne ومُؤلّف «أخبار من جنيف» للأديب رودولف توبفير. فهما اللذان لقّناه أن وصف يومٍ

ما من الحياة لأي كائن آدمي، عساة يكون مصدراً لا ينضب من الملاحظات المثيرة للعواطف والحماس، ومن الاستكشافات اللامألوفة، وأنّ «تاريخ يوم أمس» وهو بحثه الأدبي الأول، وسبق أن باشره ثم أهمله في عام (١٨٥١)، يمثل محاولة جريئة لوضع هذا الدرس موضع التطبيق المنتظم.

المخيلة الساعية إلى الحقيقة:

لن يحتاج الروائي تولستوي إلى أشخاص استثنائيين، إلى مفاخر أو مآثر، إلى حوادث تفوق المألوف: فإن مشوار الحياة لأفرادٍ معتدلين بذكائهم يوفر له مادة تكفيه لإيقاظ الفضولية والحفاظ على اهتمام القارئ وحرصه. ويخضع تولستوي المجتمع، والعالم المحيط به، وتراتباته وقيمه ولغته، لمعيار صحة الحقيقة الجمالي، لمعيار التلقائية، ولما هو طبيعي. وهذا المعيار هو الذي يصنع، في إحدى قصص شبابه الأكثر دلالة ومغزى، «الأموات الثلاثة» (١٨٥٩) تَفَوُّقَ الفلاح على السيدة النبيلة، وتفوق الشجرة على الفلاح: وسوف يلبث هذا الأمر لديه، وحتى النهاية، المعيار الأساسي لكل حكم أخلاقي حصيف.

على هذا المنوال، تغدو الرواية نفسها أكثر من وثيقة اجتماعية بكثير، أي تصبح مبدعة لنماذج وصراعات يُعرب الأديب من خلالها عن بنية مجتمع مادية وخلقية، كما هو الأمر لدى بلزاك، ديكنز، ثاكيريه، ولدى معاصريه ومواطنيه: تورغونييف، أليكسي بيسمسكي (١٨٢٠-١٨٨١) أو غونتشاروف. ومن المؤكد، أن ثمة شيء من هذا في روايات تولستوي: «الحرب والسلام»، «أنّا كارينينا» (١٨٧٥-١٨٧)، «البعث من الموت» مع التتالي الطويل للشخصيات، في روسيا القرن ١٩، وفي ثلاث فترات متمايزة من تاريخها... ولكن، خلافاً لبطل من أبطال تورغونييف أو بطل من غونتشاروف، يظل بطلها المركزي نموذجاً اجتماعياً أقل منه ضميراً متيقظاً، ويطبق (بالعناد نفسه وعلى ذاته وعلى غيره) معيار الحقيقة الصحيحة، ويسعى؛ من خلال المنحى لتيارات مذهب الحتمية Déterminisme في التاريخ والمجتمع، إلى إجابة على التساؤل الدائم دون انقطاعٍ، وهو: «ما العمل؟». وبفضل تولستوي، تمثل رواياته، خاصة، مراحل سعيٍ مُتعنتٍ إلى الحقيقة الأخلاقية.

التاريخ دون أوهام Démythifié:

مع اجتياح نابليون لروسيا، (وأقيم في عام (١٨٦٢) الاحتفال الخمسيني بذكراه)، تناول تولستوي، أخيراً، موضوعاً متوائماً مع قواه الخاصة وهو: حركة قومية مُتسعة تقود مجمل جماعةٍ ما إلى داخل الإعصار الأوروبي الذي أثارته الثورة الفرنسية، ذاك الإعصار الذي جعل روسيا تدخل، بصفتها راشدة ومتكافئة، في ائتلاف الأمم. وأثار هذا الموضوع حماسه، وبخاصة لأنه طرح المسألة الفلسفية الكبرى للقرن ١٩، مسألة التاريخ، مشفوعةً بوجهين لها، وجهٍ لدور الفرد في مصير الأمة الجماعي، ووجهِ البُعد التاريخي لحياة البشر.

إن موضوعاً كهذا، وَفّرَ له المناسبة لكي يُظهر القوة الخلاقة والنفحة الملحمية، بقصد بث الحياة في تحرك ما يقارب خمسين شخصية والنهوض في آن واحد بعدة مهمات، ولكي يأخذهم بالاعتبار طوالَ مدىً يمتد من فيينا إلى سان بطرسبورغ، ومن تيلسيت إلى تولا. بيد أن الطريقة بقيت هي عينها: فالتاريخ يُعاش يومياً، أكان ثمة محادثات صالون في سان بطرسبورغ، أم الحياة العائلية لنبيل في ريف موسكو، أم الطقوس الثابتة لنظام استخدام الوقت لدى سيّد متكبر قابع على أراضيه، أم الاشتباك الغامض حيث يندفع الجندي، فيضرب ويسقط وينهزم دون أن يعلم، على غرار فابريس في معركة واترولو، أنه يشارك في الحدث التاريخي الذي سيُدعى معركة أوسترليتز، أو معركة موسكوفا. وإذ يرى كل من نابليون، إليكساندر الأول، كوتوزوف، مختلطين بأبطال الرواية، مأسورين في الأوضاع المبتذلة عينها، فهؤلاء العظماء يُمِدّون أبطال الروايات بتاريخيتهم (Historicité) ويستمدون، بالمقابل، بعدهم الإنساني. وإن تولستوي، إذ يعيد بذلك الحدث التاريخي إلى ما هو معاش يومياً فهو يجعل من الرواية بحثاً يسعى إلى تفهم التاريخ، بوسيلة آليات ملموسة في تصرف البشر ومواقفهم.

وهنا، ثمة استنتاج يفرض نفسه: إن تمكن الإنسان من الحوادث، فهو يتعاظم بمقدارِ ما تلبث مشاركته على درجة أدنى من الوعي. فإن غريزة الفلاح البسيط، كما يظهر الفلاح أصم حيال ما تُلقيهِ عليه الطبقة النبيلة المنثورة من خطب وطنية، هي غريزة قد فعلت أكثر مما فَعل النبلاء في سبيل تحرير روسيا من الاجتياح الأجنبي. وكوتوزوف، القائد الروسي الأعلى الذي ينام في مجالس الحرب، قد انتصر على نابليون الخبير في استراتيجية الحروب، وهو الذي لا يقوم إلا بالمضايقة لِمَن يعتقد أنه يأمرهم. وثمة استنتاج أوسع عمومية أيضاً وهو أن تولستوي يخلص من تحليلاته الاستراتيجية، في الجزء الأخير من عمله، إلى ما يلي: يشتمل كل شرح عقلاني للتاريخ على منحى النزعة الحتمية Déterminisme فيما أننا أحرار، وحيث أننا أحياء ونقوم بأفعالنا، هناك بالتالي قسط أساسي من الواقع الحقيقي يغيب عن عقلنا ويعزف عن التاريخ كما نستطيع معرفته. ويُرينا المشهد الأخير من «الحرب والسلم» البطلة ناتاشا التي شاهدناها مراهقة وعفريتة خبيثة، ثم فتاة شابة رومانسية، ثم أماً شابة سعيدة، أنها تتأمل بسعادة أقماط طفلها المقذرة. فكيف يُقال بمزيد من الوضوح إن اوستيرليتز وبورودينو ومعاركهما ليست سوى ظواهر ثانوية عارضة (épiphénomènes) لتاريخ قائم مستديم، ومكانه العائلة الإنسانية، وفصوله: الولادة، الحب، الموت؟ في الواقع، الحرب والسلم رواية التاريخ أكثر منها رواية تاريخية، ورواية تعارض التاريخ الذي جعل القرن ١٩ منه صنماً من الأصنام.

كشف الوجود وتعريته:

التحفة الأثرية الثانية والكبيرة من نتاج تولستوي هي (أنّا كارينينا) Anna Karenine وتقترب أكثر من الرواية التقليدية: إنها قصة امرأة شابة متزوجة، وتنتمي إلى المجتمع الراقي لمدينة بطرسبورغ، وقد أفضى بها

الهوى إلى الزنى، ومن ثم إلى الانتحار. وهنا أيضاً، لا يقوم عمل الابتكار الروائي، رغم ذلك، على اختراع حبكة، بل على السؤال عما هو واقعي، بوسائل المخيلة. إن هذه الرواية دراما حقيقية وقد شاهد تولستوي حل عقدتها، فأدى به الأمر إلى التفكر في الحب والمرأة والزوجين والعائلة.... ولأجل الاعتراف بحق البطلة، وتفهّم ما فعلت، وإثبات المسؤوليات، لابد من أن نموضعها في عالمها، فيعاد تكوين دنيا حياتها. وينبغي أن نُقارن حياتها بحكاية زوجين سعيدين تقوم حياتهما، بمعزلٍ عن طبقة الأعيان، على عمل الفلاحة، ومتوائمة مع الطبيعة. فتكتسب الرواية بذلك، كما في «الحرب والسلام»، ورغم غياب موضوع تاريخي، الكثافة الإنسانية والحركة الجليلة الخاصة بملحمة، وهذه المرة، على إيقاع تعاقب الفصول وأعمال الحقول، فتشكل ما يشبه الأساس الثابت لحياة تصير فيها الدراما منحرفة شاذة.

بيد أن صفاء الملحمة هذا لا يستطيع أن يخنق زمجرات قدر مأسوي راسخ في حيوية منتصرة على «أنّا» بانفعال هوى يمثل ازدهار كيانها. وعلى نقيض ذلك، سيغدو صفاء الملحمة مهزوزاً عَكِراً. وفي أحضان حياة زوجية لا تعتريها الغيوم، أخذ الرجل «السعيد»، «ليفين»، وهو في هذه الرواية صوت الضمير، يشهد دون أن يفهم، زوال جميع أسباب حياته، ويتشبث، مثلما يفعل بخشبة نجاة له، بالمرأة التي يعتقد أنه يجدها في جملة ينطقها أحد الفلاحين أمامه.

إن هذا الاكتشاف لبعد الحياة المأسوي الذي خبأته، حتى ذلك الحين، طاقتها الحيوية الكبيرة، هو الذي سيستحوذ على عقل تولستوي ويسيطر مذئذٍ على تفكيره، حين يختم روايته «أنّا كرينينا». وسوف ينحو هذا الاكتشاف بالرواية إلى التماس إيمان معتدل بما يكفي لكي يفرض قاعدة حياة مطلقة؛ وانطلاقاً من قاعدة الحياة هذه التي ترفض أية تسوية بحلٍ وسط، يتجه إلى نقد جذري لمجتمع القرن ١٩ في نهايته؛ وهو هذا المجتمع الذي لا تُستخدم جميع

مؤسساته، في نظره، إلا لتبرير تسلط طبقة طفيلية على مَن يعيشون من العمل المجدي الوحيد، ألا وهو عمل الأرض.

حسب رأيه، لم يعد الفن الذي مارسه هو عينه، سوى تسلية أناس أغنياء: فأنكره ولم يستعد الكتابة إلا لكي يُعري ويكشف حالة الإنسان المائتة، في روايته: «موت إيفان إيليتش» (١٨٨٦)، فيندّد بغش الزواج [البرجوازي] وخداعه، في روايته «سوناتا إلى كروتزر» (١٨٩١)، وبمراءاة نظام قضائي سُجوني، سياسي / إداري، مراءاة لا طائل منها سوى الدفاع عن الامتيازات وحمايتها كما في: «قيامة الأموات». ويشجب مصائد حضارة باتت فاسدة بأكملها، ومضت بها الملكية الروسية إلى أهالي الجبال القوقازية: (حاج مراد ١٩٠٤) أو من أجل الدعوة إلى الهُدى وإلى الحياة حسب الروح والعقل (معلم وخادم ١٨٩٥)، و(الأب سيرج ١٨٩٨). لكن، لبث طول باعه سليماً لا عيب فيه، ونتاجه الأخير لا يُبدي أي انحطاط ومع صفاء ملحمي في تدنٍّ بقيت له الرؤيا التشكيلية ذاتها هي الحقيقيّة. كما بقي له صفاء الذهن الذي لا يرحم، وقد تعزز هذا بوضوح الرونق، ونفاذ السهم الناقد. لأن التبرير الأخلاقي، الذي بات له منذئذ ضرورياً، لا يختلف إلا قليلاً (لا من حيث طبيعته) عن مقتضى الحقيقة التي ما فتئت تلهم آثاره، وتؤمن دوام بقائها ورونقها.

نهاية القرن

«كلُّ فنٍّ نافلٌ تماماً.»

(أوسكار وايلد، Oscar Wilde صورة دوريان غري)

تميز نهاية القرن ١٩ بنزعات قد تظهر متناقضة، عند نقطة اتصال عالمين. فمن جهة، تيار جمالي بأقصى الاندفاع، وقد أمكن وصفه بتيار منحى نزعة انحطاط (Décadentisme)، تبديه أعمال وايلد، هويز مانس، ستريندبرغ. ومن جهة أخرى، المذهب الرمزي، وقد كوّن مدرسة حول مالارميه، ومع ميترلانك وشرّع الطريق إلى مسرح الصمت.

إلى جانب هذه التيارات الكبيرة، كانت نهضة أدبية توقظ شتى أقطار أوروبا، فيما تبرزّ على نحو متواتر، مواضيع تؤذن بالقرن العشرين: أدب وسياسة، أدب وقضية نسويّه.

روح «نهاية القرن»:

في عقود القرن ١٩ الأخيرة، ظهرت حساسية جديدة كردة فعل حيال المذهب الوضعي والنزعة الطبيعية. وبمقدار ما سبق لهذه النزعة أن اهتمت بوصف حقيقة الواقع حتى أقسى سوقيتها، كذلك انساقت روح «نهاية القرن» إلى البحث الرهيف عن ظرف التفنّن، (Raffinement) وعن الجمال والفن. وهناك ثلاثة مؤلفات تكشف، في آن واحد تقريباً وبصورة مثالية، إمكانات النزعة الإنحطاطية وهي: «وصف دوريان غريّ» للأديب وايلد الذي تأثّر تأثراً قوياً بمؤلّف هويزمان: «بالمقلوب» وتأثر جزئياً بكتاب إبسن: «هيدّا غابلر». وقد لقي التيار الجمالي الذي نشرته هذه الأعمال اهتماماً حماسياً في المنتديات الصغيرة، والتجمعات والمجلات الأدبية.

كل فن نافلٌ تماماً:

اندلعت وقاحة أوسكار وايلد (١٨٥٤-١٩٠٠) في مقدمة «وصف دوريان غري» (١٨٩٠). وبعد ذلك بثلاثة أشهر، انتصرت روح نهاية القرن على المسرح، مع مسرحية إبسن «هيّدا غابلر». ومنذ عقود قد انقضت، كان تيوفيل غوتييه Theophile Gautier وحركة «الفن من أجل الفن» قد أعدا طرائق المنحى الانحطاطي بقولهما: «قد أعدل بكل فرح عن واجباتي كفرنسي ومواطن، لكي أشاهد لوحة أصلية من رفائيل، أو امرأة جميلة عارية على سبيل المثال، الأميرة بورغيزه، حين جلست إلى كانوفا» (مقدمة إلى الآنسة دُمُويان، ١٨٣٥). واقترح اوسكار وايلد في مقدمة «دوريان غريّ» تحليل التأثيرات المُثمِلة، بل المفسدة، التي من الممكن أن يحدثها مثل هذه الجماليـــة، في المضمار الشخصي وفي المضمار الأدبي على السواء: «الفنان خالق للجمال وإن تسميةَ كتاب بأنه أخلاقي أو لا أخلاقي لا تطابق أي شيء: فأيُّ كتابٍ هو حسنُ الكتابةِ أو رديءُ الكتابةِ وهذا كلُّ ما في الأمر. ولا يتوخّى الفنانِ البرهنةَ على أي شيء وكلُّ شيءٍ يضافُ عليهِ نافلٌ، وحتى ما هو حقيقي. وكلُّ فنٍّ نافلٌ تماماً».

للعمل الفني تأثيرٌ على متذوقِ الجمال ونصيرهِ أكثر مما للحياة ذاتها. ولذلك، فإنَّ قراءة (كتابِ أصفر) صغير تبدو زمناً حاسماً، في نظر «دوريان غري» الشاب: والقَدَرُ الذي كان دوريان يتوقع أنه قدرُه، يُقدَّمُ في هذا الكتاب كمنحى سلوك مثالي، يُصيِّرُهُ مذئذ خاصاً به. ومن الممكن أن يكونَ هذا الكتابُ تماماً: «دراسات حول تاريخ «النهضة» (١٨٧٣) لمؤلفه الكاتب «باتِرْ» أو «بالمقلوب» لمؤلفه «هُوِيْزمنس» «Huysmans».

أثر حياتك حين تكرّ أيامها:

إن كتاب «النهضة» للأديب – والْتِرْ بَاتِرْ Walter Pater – (١٨٣٩-١٨٩٤) يشمل سلسلة تترى من البحوث الأدبيةَ خُصِّصَتْ لموضوعات الفن، وَسَعَتْ إلى إعادة تعريف «النهضة»، لا بصفتها حقبةً تاريخية، بل كحالة ذهنية من شأنها أن تظهر مجدَّداً في أية حقبةٍ أخرى، ولاسيما في نهاية هذا القرن. و «الخاتمة» التي حُرِّرت في الواقع خلال عام ١٨٦٨، قد أثارت

فضيحة، لأن هذا البيان المنادي «بالفن لأجل الفن» كان يمتدح ضمنياً مذهبَ الإلحاد ونزعة اللاأخلاق. «إن الاحتراق دوماً من هذه الشعلة القاسية كقساوة الحجر»، التي أوقدت شعلةَ النقد المُلهَم ولهيبه: (كذا هو قانون عقيدة «باتر» حين يتحدث عن الإيديولوجية الجمالية). [من وحي ماسوني!].

(يمتلكُ كلٌ من التشغف الشعري، والرغبة في الجمالِ وحبّ الفن من أجل الفن أعظم حكمةً. لأن الفن يَفِدُ إليك ولا يُقدِّم لك، بإخلاصٍ، شيئاً آخر سوى إثارة حيادك حين تكرّ أيامها) (والتر باتر، «النهضة»).

كتب الشاعر والمؤلف المسرحي النمساوي – هُوغو فوْن هوفْمنشتّال – معلقاً على نص «باتر» ما يلي: (نحن جميعاً، بطريقةٍ أو أخرى، نعشق ماضياً ثمّ إدراكُه وتنميقُ معالمه بوسيلةِ الفنون. وذلك، إنْ صحّ تعبيري، طريقةَ للانشغاف بمثلٍ أعلى، أو أقلُّهُ، بحياةٍ نُصيِّرها مثاليةً idéalisé. إنّهُ المذهب الجمالي، إحدى هذه الألفاظ الشهيرة في انكلترا؛ وهو أيضاً عنصرٌ هامٌ بجداح ثقافتنا وخطرٌ كما هو الأفيون).

كتابٌ مَسْمُومٌ:

هذا الحبُّ للماضي، الذي بوسع المخيلة أن تعتمد عليه وتخلق، كان حبُّ جوريس كارل هُويْزمانس (J. K. Huysmans) (١٨٤٨–١٩٠٧) في روايته «بالمقلوب» (١٨٨٤)، حيث يُمَيِّزُ كثيرون: «الكتابَ الأصفر» الذي قدَّمَهُ إلى – دوريان غريْ – مُلقِّنهُ اللوردُ – هانري ووتّون –.

(كان مُحرَّراً بأسلوب منمَّقٍ تنميقاً غريباً، وفي آنٍ معاً، متألقاً وغامضاً، زاخراً بألفاظ لغةَ عامةَ، وتعابير أمست مهجورة، ومصطلحات تقنيةَ، وكنايات متحذلقةَ؛ وهذا ما يسمُ طابعَ آثار البعض من أكمل الفنانين ما بين أتباع الرمزيةَ في فرنسا. ووُجدت فيه كنايات لا تقلُّ قباحةً عن السحليات[*]، وله من الرونق ما هو متحذلق بنفس المقدار.

(*) جمع سحلية Vandas: نباتات هندية للزينة.

ووُصفتْ فيه حياة الحواس بمصطلحات الفلسفة الصوفيةَ. وما كان المرءُ يعلم من بعد تماماً، في بعض الأحيان، هل يقرأ مقتطفاتٍ روحيةَ لأحد قديسي القرون الوسطى، أم اعترافاتٍ سقيمةَ لخاطئٍ ما عصريٍّ. فكان كتاباً مَسْموماً.)

(أوسكار وايلد، وصف دوريان غْرِي)

عندما صدر كتاب «بالمقلوب»، كان هيوزمانس قد نشر عدة روايات مُتَّبِعاً تقليد النزعة الطبيعية. ورواية «بالمقلوب» هي المجلَّد الثاني من مجموعة ثلاثية، وعنوان الكتاب الأول «مع التيار» (١٨٨٢)، وعنوان الثالث «في طور التخلّي» (نُشِرَ في عام ١٨٨٧). وهذه العناوين الثلاثة تُلمح إلى حالة زَيَغان أو إلى استحالة الهروب، أو إلى ثلاثة وجوه «داء العصر» الجديد، الذي يتبدَّى بشكل وَهَنٍ ومَلَلٍ من العالم. و«بالمقلوب»، رواية يُمكن حقاً اعتبارها كشرعةٍ لحركة الانحطاط التي تتفكك مناهضةً تقاليد منحى النزعة الرمزية.

«دِس إسِّينْت» شخصية مركزية في الرواية وهو قبل كل شيء غندور متأنق: (dandy) ينصبُّ اهتمامه على تفصيل ثيابه، وشكل حذاءَيه، وتتواءَم أناقة ألبسته مع توائم أثاث منزله. ولكنْ، وثمة هنا أحد القوانين الأساسية لمنحى حركة الانحطاط يستخدم «دِس إسِّينت» النزعة الغندورية المتأنقة (dandysme) عاكساً إياها عليه. وسوف يعيش كغندور في اعتزاله المنفرد في «فونْتونيْه» ولكن بمعزلٍ عن الناس، حيث أنه، في آنٍ معاً، فاعلُ حرصه وعنايته وموضوعُهما. وكل ما يحبُّه يلبث بالضرورة مصطنعاً ومصنوعاً بيد الإنسان. فالطبيعة ليس بوسعها إلا أن تتكرَّرَ وتعجز عن منافسة ابتكار الإنسان ومخيلته. ومن ثم، فهو يُعارض الجمال الأنثوي (وهو عمل «الطبيعة» ويُعتَبر، على العموم، بمثابة إنجازها الأوفر أصالةً والأتم كمالاً) بجمال القاطرة في ذاك الزمان. وعندئذ، ينبري لوصف جمال قاطرتَيْن (قاطرة كرومبتون، وقاطرة إنْغرِث) بألفاظ تخصَّصُ عادةً لوصف النساء. فالانحطاط يكره النساء ويعاديهنَّ، إذْ يرى الأذوثة قوةً تقتحم الرجال. وعلى

هذا المنوال، تتطور أسطورة «سالوميّه»، Salomé انطلاقاً من لوحات غوستاف مورو الزيتيّة، وكذلك من آداب نهاية هذا القرن، فكتبَ باربيّه دُورفيلّي: (بعد كتابٍ كهذا لا يبقى من بعد على المؤلّف إلا الاختيار ما بين فوّهة مسدس وقدميْ الصليب) (وهذا ما قد حدث)، كذا سوف يُضيف هُيوزْمنس في خاتمة مقدمة عام (١٩٠٣): فقد انعزل [الغندور] في دير «ترابْ Trappe السيدة العذراء» في «إيغني».

الاهتمام برواية «بالمقلوب»:

عامَ (١٨٨٩)، أي خمسَ سنواتٍ عقب نشر «بالمقلوب» صدرت رواية «طفل التلذُّذ» للأديب «غابرييل دانّونْزيو». وكما كان الأمر مع – هويزمنس – ثم مع – وايلد –، ومع سُلالة تيار النزعة الحسية (Sensualisme) الشهوانية التي امتدحها الأديب «باتر»، نجد في هذه الرواية الانحطاطية تأكيدها على أولوية المتعة. – جُولْ باربَيْه دُورْفيلّي (J. G. d'Aurevilly) (١٨٠٨-١٨٨٩)، على غرار «أوغوست فيلّيية دُ ليل - أدم» (١٨٣٨-١٨٨٩)، أديب يكنّ احتقاراً للقرن يماثل احتقار أبطال «إيسِّينتِس». والنتاج الأكثر شهرة للكاتب دورفيلي وهو «عبدة الشيطان»، خضع للرقابة منذ صدروه عام (١٨٧٤)، ولم يصدر مجدَّداً إلاّ في عام (١٨٨٢). أما «فيلّيّيه»، وهو أحد الشعراء الملعونين الأعزّاء لدى «فيرلين»، فقد اتخذ هو أيضاً موقفاً مناقضاً للمذهب الوضعي في نتاجه: «قصص شرسة» (١٨٨٣) و«قصص ذات فُكاهة مُقلِقة».

إنَّ «موريس باريْسْ» (M. Barrès) – (١٨٦٢-١٩٢٣) ورث وصيَّةً أخرى من «هُويْزمنس»: وصية التعبُّد للأنا [للذات]، وهو التعبد الوحيد الذي يُفلح أبطال «إيسِّنْتس» في الإشادة به. وسوف يستمد من ذلك عنوان مؤلفه الثلاثي: «تحت أنظار البرابرة» (١٨٨٨)، و«رجل حُرّ» (١٨٨٩)، و«حديقة بيرينيسْ» (١٨٩١). وإن الحرية التي يطالب بها أبطال – هُويْزمنس – هي أيضاً إحدى أقوى كلمات الأديب «جيْد» A. Gide ولئن ترتَّب عليها الاندراج في بناء النزعة اللاأخلاقية. وفي رواية – «كوبيروس» – الصغيرة «القَذَر»

(١٨٩٠): (Fatum)، الشخصية الرئيسية هي غندور كامل المواصفات. وقد لبثت أقاصيص – كوبيروس – ورواياته التي ألّفها ما بين (١٨٩٠) و(١٩٠٠)، ممهورةً بجوٍّ باهظ من الوساوس، ونزعة منحى الجمالية.

الشاعر التشيكي الانحطاطي والأوفر تمثيلاً للحركة هو «جيرّي كاراسيك زِهْ لفوفيِّشة» (J. K. ze Lvovice) – (١٨٧١-١٩١٥). وفي قصائده «حوار مع الموت» (١٩٠٤)، وفي روايته «نَفْسٌ قوطية» (١٩٥٠)، وفي مسرحياته وفي هزلياته (Saynètes) [ذات الطابع الإسباني] المتسمة بالنزعة الانطباعية وهي نثرية، يجعل جوٌّ هذه الحقبة متسماً بتمام الانحطاط.

من الممكن الشعور بفنٍّ سنوات (١٨٩٠) كفنٍّ جدليٍّ يخصٌّ الانطواء المتسم بالنزعة الطبيعية وتشجيع قِيَم الأشكال الجمالية (Esthétiser). وتُعارِض هاتان النزعتان الموقفَ الباهظ والضيق والبورجوازي الذي تطور في هذا القرن، قرن التصنيع والمذهب النفعي. ومن الممكن أن يكون موت «هيدّا» في مسرحية المذهب الطبيعي لدى «هيدّا غابلر» (١٨٩٠) رمزاً لإخفاق جهود التجدُّد والإحياء في فن هذه الحقبة، وذلك مع التذكير بأن الحقبة هذه كانت، على صعيد الفنون، فترةَ «الجيل المأساوي»، حسب عبارة بِيْرْز. ومن المحتمل اعتبار هيدّا بطّالةً أو نصيرةً للنزعة الغندورية (dandysme)؛ فقد اختارت هذا الأسلوب في الحياة، دون تعرُّضٍ محتملٍ للشُّبُهات، وذلك حينما مدَّت إلى عشيقها القديم «إيْلِيرْت لِيفْبورْغ»، مُسدساً لكي ينتحر.

هيدّا – إصْغِ إليَّ، إيليرت ليفبورغ؛ ليكن الأمر هذا على نهايةٍ جميلةَ: وعليك الانسلاخ من حياتك بصورة جميلةَ.

لِيفبورغ – نهايةَ جميلةَ؟ (يبتسم..) مع إكليلٍ من الكرمةَ؟ وهذا ما انتهيتِ إلى اقتراحه عليَّ منذ زمن طويل.

هيدّا – كلا! لا أثِقُ بالإكليل من بعد. لكنني أثِقُ تماماً بالجمال. وداعاً!

قامت «هيدّا»، كما فعل «دوريان»، بإثارة استنكار معاصريها بمذهبها اللاأخلاقي الظاهر، وبعجزها عن العيش طبقاً لمبادئ وسطها الاجتماعي. ولكن، مع تحديها «إيليرت» وتحريضه (وهو إنسان استثنائي مثلها) على

الانتحار «بطريقة أنيقة جميلة»، لا تطلب منه سوى ما هي متأهبة لفعله، لشدّة ما تلبث بعيدةً عن الروح البورجوازية الصغيرة الضيِّقة بآفاقها لدى زوجها وزملائه وأصدقائه. ولكونها مُتْعَبَةً من العالم، تضجر «هيدّا» كما يفعل أبطال «إِيسّينتِسْ» فتلعب بالحياة وكأنها لعبٌ خطِر. لكن لُعَبَها مسدَّساتٌ، أناس، حَيَوات (vies)، مثّل غُليا. وهنا كل الفارقَ ما بين «إبسن، وايلد، هُوِيْزمنس». ويبدو أنَّ عناصرَ الانحطاطِ في هذه المسرحية، تجلبُ نفحةً جديدةً للمسرح لاسيما وأن هذه العناصر تُستخدم في منظور موال للنزعة الطبيعية (naturaliste).

الكاتب المسرحي «إِيفو فينوفيتش» (Ivo Vojnovic) (١٨٥٧-١٩٢٩) هو مؤسس المسرح الكرواتي ذي النزعة الرمزية، وقد تأثّر بإبسن وقاطع المسرح الرومانسي. واتخذَ مدينةَ مسقط رأسه بمثابة إطار لمسرحياتِه: «ثلاثيَّة دُوبْرفنِيك» Dubrovnik (١٩٠٠).

«النزعةَ الطبيعيةَ لم تمت.. ثمةَ رسالةَ لاحقةَ..»

(بولي أليكسي / Paul Alexis)

– تطور التيار الطبيعي –

Naturalisme

لم يتأثر إنتاج التيار الطبيعي بهذا الجو في نهاية القرن. واهتمَّ ماكسيم غوركي (M. Gorki) (١٨٦٨-١٩٣٦) بعالم العمال، وذلك في «بؤساء المجتمع» (١٩٠٢). وفي «المُرضِعة» (١٩٠٢) من تأليف المجري ساندور بْرودي (S. Brody) (١٨٦٣-١٩٢٤) نكتشف بعض تماثل الصلة «ببؤساء المجتمع»: رواية «غوركي»، بيدَ أن الجو الغنائي يلبث بالأحرى منتمياً إلى تشيخوف. وقد اختار هنري بِك (١٨٣٧-١٨٩٧)؛ على نحو واضح المسرح الموالي للنزعة الطبيعية، المؤاتي للتنديد بالأخلاق الشائنة للطبقات المسيطرة: «الغربان» (١٨٨٢). وقام «جول رُنار» (١٨٦٤-١٩١٠) بالتجديد مع «نُتفةٌ من الجزر» (١٩٠٠): فهو يفضِّلُ أن يضع موهبته المنتمية إلى النزعة الواقعية، والنزعة الرمزية في خدمة حقيقة الشخصيات، بدلاً من الاهتمام بتماسك العقدة المنطقي. ومسرحيات الهولندي هيرمان هِيجرْمانْز (H. Heijermans) (١٨٦٤-١٩٢٤)، وكان مؤسس المجلة الدورية الاشتراكية ومديرها. ومسرحيته «الدليل الشاب» (١٨٩٧-١٩٠١) نَعِمَت بالنجاح في جميع أرجاء أوروبا، ولاسيما منها «كما يحلو «لله وَحدَه» (١٩٠٠) حيث يقوم بتحليل المفاسد الاجتماعية.

بقي بعض الروائيين من جميع أوروبا موالين للمذهب الطبيعي، وثابرَ كلٌ منهم، حسب طريقته، على تحويل منحاه. فالأُسكتلاندي روبيرت لويس ستيفنسون (R. L. Stevenson) (١٨٥٠-١٨٩٤)، كان تلميذ بلزاك وفلوبير الفرنسيين من حيث الأسلوب، وقد فَضَّلَ الحكاية القصيرة. وأعمالُه المعروفة بالأكثر.. هي: «جزيرة الكنز» (١٨٨١-١٨٨٢) التي تُبدي حسَّهُ بالدينامية في القصة، وفي آنٍ واحد، رغبَته في اكتشاف ووصف مناطق تجهلها

الجغرافية والسيكولوجيا وعلم الأخلاق. وفي سنة (١٨٨٤)، بدأ بمناقشة عامة مع الأمريكي هنري جيمس (١٨٤٣-١٩١٦) الذي كان في المنفى، حول موضوع فن التخيل. وكلن جيمس يسعى إلى التعبير في القصة الخيالية عن حقيقة الواقع، على منوال فلوبير، فيما يُصرّحُ بأن «سرد قصةٍ هو حقاً سرد كذبة». أمّا رُوذيارد كيبْلنْغ (R. Kipling) (١٨٦٥-١٩٣٦) الإنكليزي الهندي، فنَظَر إلى معاصريه نظرةً مجرّدةً وفي «كتاب الغاب» (١٨٩٤-١٨٩٥) قدّمَ مجموعة من القصص القصيرة استمدها من حياة مُوْغلي: طفلٍ متوحش ربّته حيوانات الغاب – وراح يصف مملكة الحيوانات بأنها أفضل نظاماً من المجتمع البشري القاسي والهمجي الذي نبذ هذا الطفل.

إن تلميذي الروائي اليوناني بْسيخاري: «ألكسندروس بالّيس» (١٨٥١-١٩٣٥) و«إفتاليوتيس»، أقدما على تبني اللغة اليونانية الشعبيّة بانطلاقة جديدة. وفي الحين ذاته، مع ذلك، مرّ التطهيرُ بِضحكَةٍ مُحرِّرة في لفظة «طُزّ!»، كذا صاح الأب أُوبُو، في أول جواب من مسرحية «أُوبُو الملك» (١٨٩٦) من تأليف ألفريد جارّي (١٨٧٣-١٩٠٧). فإن هذه الألفاظ: «التجاديف»، «الكرش، الجوف البطين» لدى الأب أُوبُو تُعرب عن «سخرية عظيمة» وتُحدِثُ بوضع الإبهام على الأنف واليد منفتحة: (pied de nez)، في مسرح المذهب الطبيعي (زولا، بيك، سِتْنج)، أو في التيار الواقعي السيكولوجي لدى ستانيسلافسكي، مُخرج مسرحيات «تشيخوف» وَ«غوركي».

التيار الكوزموبوليتي، التحزيات، المنتديات الأدبية:

كان إبسن يعيش في مونيخ عندما كتب «هيدّا غابلر». وقد وجد وايلد إلهامه من أجل دوريان غْريّ إبان إقامة له في باريس، وخالط خلالها الأوساط الأدبية، وعلى غرارهما، ابتعد العديد من الفنانين عن أوطانهم سعياً منهم إلى تواجدهم حول رجل أو فكرة، أو حركة، فيكون هذا التواجد في منتديات تنعم مداولاتها المثمرة باهتمام مُتَنبِّه على الصعيد الأوروبي. فكانت هناك: أيام الثلاثاء في شارع روما لدى مالارميه، والمنتدى الصغير عند فْريدْ ريتْشاغِن (المُنشَغف بالسيكولوجيا) والمقاهي الفنية الألمانية أو المقهى النمساوي غْرينستايدل Greinsteidt.

أمسيات شارع روما:

غادر هويزمنس منتدى زولا بقصد التردُّد إلى منتدى ستيفان مالارميّه Stéphane Mellarmé (١٨٤٢-١٨٩٨) وأعلن عنهُ لأفراد الشعب جميعاً. وفي الواقع كان حيِّزُ اللقاء الأهم في باريس، على الصعيد الأدبي، يقع في شارع روما، حيث طفقَ مالارميه منذ عام (١٨٨٠)، يستقبلُ زائريه، بصورة منتظمة. من أجل «أحاديث الثلاثاء». وعلى كَرِّ الأعوام، تصادف في منزله كلٌّ من: «سِمونْز، وايلد، موكيل، فاليري، موريّاس، فيرلين، موبّان، كُهان، جيل، جورج، ميترلانك، فيرْهارن، كلوديل، جيد» - ونكتفي بذكر بعض رجال الأدب هؤلاء. وقد تردَّدَ أيضاً إلى صالون «المعلم» الرسامون والمصورون بالألوان «موريزور، ويسْتْلر، مانِر، غوغان»، وكذلك الموسيقار «دُ بوسّي».

استذكر ذلك الكاتبُ الإنكليزي أرثور سيمونز (A. Symons) (١٨٦٥-١٩٤٥) فقال: «إن أيام الثلاثاء هذه كما يبدو لي، قد كانت فعلاً، نفسيةَ الأهميةَ جداً، في نظر شبان جيلَيْن قد صنعوا الأدب الفرنسي فكان حيِّزاً لبث فيه الفن والأدب ماهيةَ الجو بذاتها السائدة، وكاد الجوّ يَكون دينياً، وربُّ المنزل، على بساطته الرسمية، وبمسحةٍ من المبالغة، كان كاهناً... وبقي من المستحيل أن نُغادر مالارميّه دون الشعور بتأثيرٍ مُهدِّئ ظلَّ ينبعث من هذا الحيِّز الوادع، بمعزلٍ عن طموح لا شخصي إلى الكمال، وبدون تصميم على كتابتنا، ولو بالأقل، سُونيتَةَ، صفحةَ من النثر قد تغدو، بطريقةٍ ما، كاملةَ بقدر المستطاع، وجديرة بصديقنا ملارميّه».

طفق البلجيكي ألبير موكيل (١٨٦٦-١٩٤٥)، نصير النزعة الرمزية ومؤسس مجلة «والونيا» الشعرية يُعرب عن المشاعر عينها في لمحة مأتمية حولَ مالارميه وقد حرَّرَها من أجل صحيفة «ميركور فرنسا»، فكتب ما يلي: «كنا نقضي هناك ساعاتٍ لا تُنتَسى، هي لا شك أفضل الساعات التي سنعيشها مدى الحياة. والذي ما فتئ يستقبلنا كانَ النموذجَ المطلق للشاعر».

لكن سعيه إلى الكمال أفضى إلى أن مالارميه قد كتب قليلاً جداً. ومن تلقاء نفسه، ما كان يتماهى يوماً مع النزعة الرمزية. وصرّحَ ذات مرة بقوله: «أكره المدارس والمذاهب». وفي عام (١٨٦٠) قرأ ديوان بودلير: (أزاهير الشر) فتركت له القراءة انطباعاً عميقاً جداً. وطُبِعَ ديوانه الأول المشتمل على عشر قصائد في مجلة «البارناس المعاصر» عام (١٨٦٦). وتُبدي قصيدته «نسيم البحر» ما يتوق إليه مالارميه من كمال روحي، قام بتشجيعه وبتعديل مساره إغراءُ «أُغنية البحّار»:

«جسدي حزين، واأسفاه!
وقد قرأت الكتب كلّها
هيا إلى الهروب! الهروب إلى هناك!
فأنا أشعر أن طيوراً باتت ثملةً
فهي ما بين الزبد المغمور
وما بين السماوات!
لا شيء، لا الحدائق القديمة
تعكسها المقلات،
لا شيء سيردع قلبيَ هذا
وهو ينغمِسُ في يمّ البحار.
إيهٍ يا أيها الليل!
لا النورُ الخاوي من القنديل
على بياض قرطاسٍ
يذود عنه لونُ البياض
ولا المرأة الشابّة
وهي تُرضع طفلها
سأمضي! (...)»

منحُ ألفاظ العشيرة [الأدبية] المزيدَ من نقاوة المعنى:

لم يكن مالارميه يرضى باللغة كوسيلة للتعبير الشعري: وعندما أرادت الصحفية الإنكليزية «إيكونوكس»: [اعتدال الربيع] أن تنشر أفكار الشاعر، فقد نشرت ببساطة عدداً أبيضَ بكامله. وكانت فكرته الموجّهة بقوة: (منحُ ألفاظ العشيرة [الأدبية] المزيدَ من نقاوةِ المعنى)، كما كتب هذا مالارميه في مؤلّفه «قبر إدغار بو» (١٨٧٠). وتضمنتْ طريقته الساعية إلى تحويل اللغة الدارجة إلى مثالٍ شعري أعلى، واستخدامَ نزعة رمزية الأصوات» التي وصفها في «الكلمتين الإنكليزيتين» (١٨٧٧)؛ (sneer) [سنْير] و(Snake) [سْنيك]: كلمتان لهما «الصَوتيم» (sn) [س ن] [الصوتيم هو صوتٌ من أصوات الكلام: phonème]، أي «رسم تخطيطي مشؤوم». وراحٍ يفكر أن الأصوات بعينها، أصوات الألفاظ، يترتب عليها احتواء معناها فتشكى من أن اللفظة الفرنسية نهار (jour) تتضمن حرفاً صوتياً مُظلماً بينما اللفظة (nuit) ليل لها حرف صوتي مُضيء وربما أن دلالتيهما ترمزان إلى العكس.

وأضاف الشاعر إلى هذه الصفة الصوتية للغة فَنَّ علم العروض: (la métrique) فقال «أصنعُ شيئاً من الموسيقى»». ونحتَ مالارميه مصطلحات جديدة، وتعابير جديدة، واستخدم لفظات باتت قديمةً مهجورة، وأخلَّ بنظام النحو الفرنسي التقليدي، معتبراً أنَّ «الشعر لسانٌ في طور أزمة.» وأوحى الجيل الشاب بالفكرة الأساسية، ألا وهي «أن تسميةَ شيءٍ ما يُزيلُ ثلاثة أرباع المتعة من أية قصيدةٍ وقد كُتِبَت لكي تُفْهَمَ شيئاً فشيئاً؛ أما الإيحاء بالشيء، فهذا هو الحُلم المنشود. وإن الاستخدام الكامل لهذا السرّ هو الذي يكوّن الرمْز: فلابُدَّ أن نجعل شيئاً يتطور بمراحل لكي نُبدي حالةً نفسية، أو على عكس هذا، لكيٍ نأخذ شيئاً من الأشياء ونُقضي عنه حالةً نفسيةً عبر سلسلة من عمليات حلّ الرموز».

أقدم مالارميه على هذا التصريح عامَ (١٨٩١)، فيما طفقَ التيار الرمْزي يُسيطرُ على الفنون سيطرةً دُولية. أما في نظر الإسكتّلانديّ توماس كارلايل (Th. Carlyle) (١٧٩٥-١٨٨١) ثمةَ دوماً (في الرمز الحقيقي

وبطريقة متمايزة بدرجات متفاوتة، وعلى نحو مباشر أكثر أو أقل) نوعٌ من تجسد «اللانهائي» والوحي به. «فاللانهائي» يختلط «بالنهائي»، لكي نتمكنَ من أن نستشفَّه ونحدس في أمره، وبالتالي، لكي نستطيع بلوغَهُ (عازقٌ مصلّحٌ) (Sartor Resartus)، (١٨٣٣-١٨٣٤) واعترف فاليري في عام (١٩٢٤)، بصعوبة العثور على تعريف إجماعي للتعبير فقال: «نحن على قيد بناء النزعة الرمزيةَ، كما تمَّ فعلُ ذلك مع العديد من حركات فكرية أُخرى قبل هذه النزعةَ، حيث لا ينقصنا شيء من التعاريف إن بقي علينا أن نوضح وجود حقيقةَ الواقع. وكل واحد منا قد اقترح تعريفةً، ولبث حرّاً في تصرفه كما فعل».

البيان الأول الموالي لمذهب الرمزية:

ظهر البيان الأول الموالي لمذهب الرمزية، وقد قام بتحريره جان موريّاس (J. Moréas لقب جان باباديا مانتوبولس J. Papadia Mantopoulos الشاعر الفرنسي من أصل يوناني): «الشعر الرمزي هو عدوٌّ التعليم، والمقال المفخّم، والحساسيةَ المزيّفةَ، والوصف الموضوعي، ويسعى إلى أن يُضفي على الفكرةَ شكلاً محسوساً. إلاّ أن هذا الأسلوب ليس هدفاً للفكرة بذاتها، بل يظل خاضعاً لها، ويُستخدم، في آنٍ معاً، للإعراب عنها».

كان موريّاس يُعتبر على غرار بودلير رائداً «للحركة الراهنة» [أي المذهب الرمزي] ومالارميْه بمثابة كاهنِها العظيم و«فرلين» و«تيودور دُ بانفيل»؛ كمفسّريها الرئيسيّيْن.

هل المدى بعيد ما بين المذهب الرمزي والتيار الانحطاطي؟ قد تطورت المساجلات حول هذين المفهومين عبرَ المجلات، وفي تَحَرُّكيةِ (mouvance) التجديد الرائدة بذاتها. وعن كتاب «الانحطاط الأدبي والفني» للمؤلِّف رونيْه غيل (١٨٦٢-١٩٢٥)، أعطى الإجابةَ كتابُ «موريّاس» الموالي للنزعة الرمزية. فالنقطة الوحيدة التي يبدو الناقدون والمؤلفون مُجمعين عليها هي مكانة بودلير وقد احتلها بصفته رائداً لهذا الفن الجديد. وإن ما كتبه هذا الشاعر في «امتداح الماكياج» ينعم بكل ما يُغري الجيل الجديد. وها نحن ننكفئُ إلى هويزمنس ووايلد: فالطبيعة، عَقِبَ هبوطها، باتت

رديئة ذاتياً، فلا يتيسَّر تحسينُها إلا بأمور ذات حِيَلٍ وخدع. وبوسع الفن وحده أن يفتدي هذه الطبيعة. ولذلك، يتهيَّأ لشعار «الفن من أجل الفن» المتوارث من تيوفيل غوتْيية أنَّ لهُ بُعداً أخلاقياً. وكلما صارت حياةٌ أو أعمالٌ فنية مصطنعة أو جمالية بمقدار أوفر، كلما غدت أفضل أخلاقياً. وهذا التفسير مُفسِدٌ، بيد أنه يُقدِّم للانحطاط حرية زائدة وزائفةً أخلاقياً. واقترحت النشرة الأولى للمجلة الإنكليزية الرائدة: «الكتاب الأصفر» (نيسان / أبريل عام ١٨٩٤) مقالةً حرَّرها ماكس بيِرْبُوهم (١٨٧٢-١٩٥٦) واستهلها بما يلي: «إن عصر مساحيق التجميل هذا، هو عصرنا».

«التَصنُّع قوَّة العالم»

(ماكس بيِرْبُوهم، «دفاع عن مساحيق التجميل»)

* * *

«أغنيةُ جمةَ العذوبة»

قصيدة من نزعةَ الرمزيةَ الأوروبيةَ

إن عدد المجلات الأدبية بكثرتها الجمة هو أحدُ السمات الأكثر تمييزاً لنهاية هذا القرن. فقد غدت «المجلات الصغيرة» أسلوباً فنياً بحدِّ ذاته باثَّةً في الفنون الرائدة نشاطاً دُوليّاً. وبفضلها نَعِمَ التيار الرمزي باهتمام مُتَنَبِّه في أوروبا. ورأت هذه المجلات في الشاعر بول فيرلين (P. Verlaine) (١٨٤٤-١٨٩٦)، (وهو الذي اعترف – شخصياً، بأنهُ غير منتمٍ لأية مدرسة)، أحد المهندسين، مع مالارميه، الذين شيدوا الحركة الرمزية. وكتب سيمونز: «في رأي فيرلين، الرؤية بصفتها حاسة مادية، والرؤيا كإدراكٍ روحي ذهني، وعبرَ عملية في الدماغ خيميائية [كيميائية قديمة] وغامضة، لَيْستا سوى عملية واحدة». وتقول لنا أبياتُ الشعر المُفْردة من «فن العروض»: «لا شيءَ أعز من الأغنية الرمادية – حيثُ الدقة تُشفع باللادقة». وما يتوخاه «المسكينُ ليلان» (تجنيس تصحيفي (anagramme) يُشير إلى بول فيرلين). فإنها الموسيقى قبل كل شيء.

«آهات النحيب المديدات
تنبعث من كمانات الخريف
وتكْلمُ فؤاديَ الضعيف
بأوهانها الرتيبات.
وفيما أغُص وأختنق
ومحيَّاي شاحب الوجنتين
تروح الساعةَ تدق،
وأستذكر أياماً قديمات
فأذرف جمَّ العبرات.
إلى الريح الشريرة أمضي،
تتلقفني وتخطفني
من هنا إلى هناك
وكأنني إحدى الوُريقات
وقد وافاها الموات.»

«بول فيرلين Paul Verlaine» (أغاني الخريف)

قصائد زُحلية

إن قصيدة «آرثور رامبو» (١٨٥٤-١٨٩١) أشد تألقاً، وأوفر شجاعة على صعيد قواعد النحو، من حيث نتاج فيرلين وتُعرب عن تمرُّدِ مراهقٍ وثورته:

«كان لمفاهيم الشعر الباليات
قسط وافر مِمَّا لِيَ من خيمياء الكلمات
واعتدتُ على ما في الوهم من سذاجه
فلبثتُ أرى رؤيةً صريحةً، أيما صراحه
وبدلاً من مصنع رأيت جامعاً
ومدرسةَ طبُولٍ تشيدها ملائكه

وعربات أحصنةٍ على دروب السماء دارجه،

وصالوناً في أقصى إحدى البحيرات

والوحوشَ والأسرار المغيَّبات

وراح عنوانٌ مسرحيةٍ بالمرح الهازل خفيفه

ينْصِبُ أهوالاً أمام ناظريّ

ثم فسَّرت ما لدي من سحر السفسَطات

بهلوسةَ بعض الكلمات

وانتهيتُ في آخر المطاف،

إلى أني وجدتُ مُقدَّساً

ما في ذهني من فوضى البلبلات (...)»

«آرثور رامبو Arthur Rimbaud» (هَذَر وهذيان، ٢)

راجت آثار فيرلين ومعاصريه في جميع أرجاء أوروبا. وحتى في روسيا، منذ عام (١٨٩٢)، قام زينادا فينْجيروفا بدراسة أعماله، وكذلك أعمال كلٍّ من: رامبو، مالارميه، لافورغ، مورياس، في مقالة من أجل مجلة «الرسول الأوروبي». وبفضل رينادا والاهتمام الذي أولاه لبودلير، فاليري إيا كوفيليفيتش بْرِيُوتوف (١٨٧٣-١٩٢٤)، ولجتْ نفحةٌ جديدة في الشعر الروسي. وترجم هذان الشاعران ديوان «فيرلين» (أغنيات عاطفية دون كلمات) (١٨٧٤). وفي بوهيميا، أنشأ فْريشْلِيكي الشاعر مدرسة شعر جديدة تعتمد ترجمات المجدِّدين الفرنسيين. أما كارِيل هلافاتشيك (Karel Hlavacek) (١٨٧٤-١٨٩٨) فقد أدخل نفحةً موسيقيةً (musicalité) شبه فيرلينية في الشعر التشيكي. وقد ترك عدة مجموعات، ومنها: «متأخراً حتى الصباح» (١٨٩٦)، و«غنوة الانتقام الكئيبة» (١٨٩٨) (cantilena). وفي المجر، وقبل صدور المجلة «الغرب» (١٩٠٨-١٩٤١) مثَّلَ الحداثةَ الشعرية بعضُ الشخصيات المنفردين، ولاسيما منهم «يانوش فايدا» (١٨٢٧-١٨٩٧). وإذْ كانت له فرديَّة رومانسية، فقد توسَّل بأشياء، يُشوهها تدريجياً، بصفتها رموزاً تفسِّرُ وجود الكائنات. وثمة شاعر آخر كانت رومانسيته حالمة، وقد باتت

الحرية وسواسة الكامل، وهو جينو كومجاتي (Jeno Komjathy) (١٨٥٨-١٨٩٥) ويلجأ إلى تتالي رموز متعاقبة للتعبير عن «إلهاماته» الميتافيزيقية. وإن شعر جيولا ريفيكزكي (١٨٥٥-١٨٨٩) يتميزٌ بمسحةٍ موسيقية (musicalité) رثائية موالية للنزعة الانطباعية. والشاعر الموالي لمذهب الانطباعية أيضاً جوزيف كيّس (١٨٤٣-١٩٢١) أسس هو أيضاً، في عام (١٨٩٠)، مجلة «الأسبوع» التي أخذت تُعرب عن حساسية «نهاية القرن».

ظهرت في البرتغال، عامَ (١٨٨٨)، ثلاثُ مجلاّت: «المتمرِّدون» و«التشريد الجديد» وإلى جانب ذلك، كان هناكَ مجلة هامة وهي «الفن» وقام بتأسيسها أوجينيو دِكاسترو (١٨٦٩-١٩٤٤) بمعية مانويل دسيلفا غايو (١٨٦٠-١٩٣٤) الذي انصبَّ اهتمامه على تطور الآداب الفرنسية.

في اليونان، أُدخِلَ الرمزي بفضل مجلة «الفن» (١٨٩٨-١٨٩٩) التي أصدرها كونستانتينوس هاديو بولْس (١٨٦٨-١٩٢٠)، ولبثت هذه المجلة تكراراً لأصداء كل ما يتجدد آتياً من بريطانيا العظمى وألمانيا وسكاندنيافيا وروسيا. وقد أسهم في هذه المجلة كلٌ من الشعراء: ميلْتياديس ملاكاسيس (١٨٦٩-١٩٤٣) وجان غْريباس (١٨٧٠-١٩٤٢)، ولامبروس بورفيراس (١٨٧٩-١٩٣٢)، وزاكارياس بابانتونيوس (١٨٧ -١٩٤٠). واقترحت مجلة «ديونيسوس» (١٩٠١-١٩٠٢)، وقد أصدرها يانِّيس كامْبيسيس وديمتريوس هادجوبولس البرنامجَ نفسَهُ الذي سوف يُؤتِي ثماره الموالية للنزعة الرمزية اليونانية في أوائل سنوات القرن العشرين.

إن الشاعر الدنماركي جوهانِّس يورغِنْسنْ (١٨٦٦-١٩٥٦) قد أصدر في عام (١٨٩٣) سلسلة من وصف شخصياتٍ أنجزها لكلٍّ من: بُوْ وفيرلين ومالارميه وهويزمنس. وتابع أعماله بتأسيسه المجلة الأدبية الرائدة والأوسع تأثيراً في اسكانديناڤيا وهي (تآرنيت). واقترحت هذه المجلة الشهرية بياناً استقطب الجدال بوجهٍ خاص، وهو «التيار الرمّزي». وذلك انطلاقاً من ترجمات بودلير، فلوبير، مالارميه، ميترلينك، ومن قصائد «يورغنس» بذاته، ومن أشعارِ الدنماركي الانحطاطيِّ المذهب «صوفُوس كلاوزِن» (١٨٦٥-١٩٣٢). ونشرَ الديوان الأول لهذا الشاعر ناتوربورن عام (١٨٨٧) وأتى إلى

اسكانديناڤيا بلُغةٍ تتسم بالجِدّة في الأسلوب والصور. وساهم أيضاً الشاعر الانحطاطي النورويجي شِيجْبيورنْ أوبْستفيلدر (١٨٦٦-١٩٠٠) في مجلة «تآرنيت» حيث استرعت الانتباهَ قصيدتُه النثرية «ناتّن» (أي: ليل) وأبدى ديوانه الأول «قصائد» (١٨٩٣) تأثُّرَةً بكلٍّ من فيرلين وميترلينك. وقام رايلك بتحليل هذه القصائد مع جم من المديح وذلك في مدينة فْيينا عام (١٩٠٤)؛ وإن روايته «دفاتر مالت لوريدس بْريج» تدين بتأثرها بنثر أُوبْستْفيلد الغنائي الذي نجده ثانية في أقصوصته «الصليب» (١٨٩٦).

في السويد برزت أيضاً نزعات الرمزية الفرنسية لدى الشاعر ڤيلهيم إيكولوند (V. Ekelund) (١٨٨٠-١٩٤٩)، وكان جاراً للمنتدى الفني «توْا» في مدينة «لونْد». واستمد إيكليوند وحيه من فيرلين، جورج، هولدرلينْغ، نيتْشه - ولاسيما في مجموعته «أسْرِبة» (١٩٠١) التي تشتمل على: «تَلمُّسات فيرلين»، وعلى «أنغام عندَ الغسق» (١٩٠٢).

بدأ ستيفان جورج (Stefan Georges) (١٨٦٨-١٩٣٣) مهنته الأدبية منذ سنة (١٨٨٩)، متردِّداً إلى (أيام الثلاثاء) لدى مالارميه. وأسس في عام (١٨٩٢) المجلة الأدبية الخاصة بالمنتدى الفني المتحلق حوله. ونجد في هذه المجلة ترجمات لــ بودلير ومالارميْه وفيرلين - وغالباً ما قام بها جورج بذاته، كما نجد فيها إسهامات شعرية من دُوتنْدِي، جيراردي، غوندولف وهوفمان، ستال. ولقيت المجلة نجاحاً متعاظماً، واستمر نشرها حتى سنة (١٩١٩). وينقسم شعر جورج إلى حلقات تعكس النظام الأعلى في الــ «كلّ» [le «Tout»]. وليس لأبيات شعره الأولى أيةُ قافية، لكنها تحمل الحركات حسب فن العَروض الألماني، وتنمُّ، بشكلٍ وافر الصفاء على عالم يوناني عريق وعالم رعوي تقطُنُهُ كائنات أسطورية. وفي حلقات: «أناشيد» (١٨٩٠) و«الحج» (١٨٩١) و«ألغابال» (١٨٩٢) يقوم علمُ النحو المُبَسَّط وعلمُ الصرف المتقادم بتعزيز الشعور برهافةِ التفنن. وإن حياة «الغابال» سُردتْ مماثلةً لحياة الإمبراطور الروماني هيليوغابال (وهو الذي أقحم عبادة الشمس في روما) فأتاح له ذلك أن يقيم مقارنة مع حالة الشاعر: ولأن الشاعر قريب من الآلهة، فقد ظل ممهوراً بطابع كرامةٍ دينية وامبراطورية. أما قصائد حلقة: «سَنةُ الروح» (١٨٩٧) فهي

تتخلّى عن التميق الألسني الملتزم بالتيار الرمزّي. والطبيعة، كمثل حديقة تعكس حالة النفس حيث الــ «أنا» يتحاور مع «أنت» و«نادراً ما شكل كل واحد منهما أنا / أنت، وبنفس المقدار، جزءاً من نفس واحدة، كما في هذا الكتاب. وتقومُ المواضيعُ، وظرفُ التفنن الناعم، والنزعة الهرمسيَّة [نزعة بالتعمية وصعوبة الفهم] (hermétisme) بكشفها النقاب عن قُرْب «ڤوغنْد ستِيل». ومع قصائد: «طنْفَسة الحياة» (١٩٠٠)، عزف جورج عن مضمار الفن، ونَصَّبَ نفسه بمثابة متنبئٍ حالمٍ، مطالباً، من خلال الشعر، «بالنهضة المجيدة» التي لا يقدر فن الدولة ولا فن المجتمع على توفيرها.

وتطالب قصائد «الحلقة السابعة»، بالمزيد أيضاً: أي بصحة التخيُّل الأدبي كديانة جديدة في منظومة دولة إقطاعية. وكان مُمثِّلو الثقافة الألمانية الهامين يعتبرون أنفُسَهم تلاميذه. واحتفلوا بآثاره اللاعقلانية وبمفاهيم كمثل «الاحتفال بالسلطة» و«النضال» و«الفعلة البطولية» التي تُظهر «جورج» بصفته ممثلاً تعاظمت أهميَّته في عالمٍ كهنوتي، الأمر الذي يُفَسِّرُ إقدام الحركة القومية الاجتماعية على توسلها بأفكاره.

اجتاحت ثقافة العاصمة النمساوية / المجرية جميع أقاليم الإمبراطورية أو كادت... لكن، في الأقطار التشيكية، في منتصف عقد (١٨٩٠)، نَمَت ثقافةٌ أولت الآداب الأجنبية اهتمامها. ونبذ هذا الجيل الأسلوب المُتكلِّف في مدرسة فْرشليكي، محتفظاً بالطابع الكوزموبوليتي [المنفتح على جميع العالم] الذي سبق لهذا الأسلوب أن أدخله. وفي بداية الأمر تواجد الانحطاطيون، والرمّزيون، والرومنسيون الجُدُد تحت تأثير «المجلة العصرية»، ومع ولائهم لها انضمُّوا إلى «بيان التشيكيين العصريين» عام (١٨٩٥): ويقول هذا البيان: «نريد الحقيقةَ في الفن، لا حقيقةَ صورةٍ ضوئيةً لما هو خارجي من الأشياء، بل الحقيقةَ الداخلية الشريفةَ والتي لا ينجم قانونُها، إلاَّ ممَّن ينهض بمسؤولياتها – أي: الفرد البشري» وقام بالتوقيع على هذا البيان: سالدا، ماشار، بْريزينا، سوفا، مرشْتيك، آخرون عديدون.

وكان مؤسس «المجلة العصرية» وناشرها المشارك الشاعرُ والمترجم وكاتب المقالات الوفيرة أرنوست بْروشازكا (A. Prochazka) (١٨٦٩–١٩٢٠).

وإن ناشرها المشارك الانحطاطي والأكثر تمثيلاً للحركة، جيري كاراسيك زه زلفوفيتش، قد وصف في قصائده ورواياته ومسرحياته، السيكولوجيا الانحطاطية وصفاً دقيقاً فهناك: الحنين، نفاد القوى، الهروب أمام الحياة، الانفعال المُخلِّص، الشبق المرضي، الذاتية القصوى، وتراكم كل هذا داخل النزعة الشكلية formalisme المُنمّقة، وداخل مذهبٍ جَمالي eshétisme أرستقراطي. وفي عام (١٨٩٥)، انتصر التيار الرمزي مع مجموعة أوتوكار بْريْزينا (O. Brezina) (١٨٦٨-١٩٢٩) في: «ضروب البعيد الغامضة»، التي تركت قارئيها في ذهول وتحيُّر من جرّاء تهافت الرموز والاستعارات:

«بالنَّظَر إلى سرِّ الألم الغموض،

وسرِّ الوفاة والنهضه

حلوةٌ هي الحياة! (...)

بالنَّظر إلى التطلعات الروحيه

والتطلعات الكواكبيه

التي تشمل في كل حدب وصوب،

وعلى الأرض: في آنٍ معاً

بما فيها انعزالات القُطْبَين البلُّوريات.

وانعزال الجبال والقرون الماضيات،

وانعزال الرَّقَم والقوانين،

بحارُ النور والسعادة، والبحارُ الصامتات

بحارُ السنابل والليالي؛

والحدائق المحمومةَ على خط الاستواء،

وحدائق العطش والدماء،

وحدائق أحلام الأمراء،

(...) حلوةٌ هي الحياة!»

(أوتوكار بْريزينا: «ضروب البعيد الغامضةً»)

لبثت تتمةُ أعماله، المزدهرة في أبيات شعرٍ حرّة، ومديدة ونشيدية بمقدار متعاظم، وتُشير إلى مراحل تطوره الروحي: «فجرٌ في المغيب» (١٨٩٦)، «رياح وافدة من القُطبَين» (١٨٩٧)، «بَناؤو الهيكل» (١٨٩٩)، «الأبدي» (١٩٠١). وقد عمل «إليكْ غُوزَسْدو» (١٨٤٩-١٩١٩) على سيطرة عناصر التيارَين الغنائي والموالي لتيار المذهب الرمزي في أقاصيصه وروايته «الضباب» (١٨٨٢). وإن المنحى المدعو «عصرياً» فتح الأدب الصربي على التأثيرات الغربية، ولاسيما تأثيرات حركة «البارناس»، والنزعة الرمّزية الفرنسية، وكان التيار الجمالي ومذهب الشكلية يفرضان نفسيهما في مجال الشعر. وشارك العديد من الشعراء في هذه الحركة سالكين الطريق التي رسمها «إليك»، وقاموا ببحث حول الأسلوب الشعري. وإن أليكْسَا سانْتِيك (١٨٦٨-١٩٢٤) شاعر غنائي حريص على التقاليد الشعبية، الغربية منها والشرقية. وقد تغنى جوفان دوسيك (١٨٧٤-١٩٤٣) بالحب «لله» [تعالى] والموت، بأسلوب احتفالي مهيب، وراح يُرسخ شخصيَّتَهُ على الخُصوص، كشاعر للطبيعة. وأدخل ميلان راكيك (١٨٧٦-١٩٣٨) في شعره مذهبَ الرِّيب والتشكك الفكري، وشدة القلق الوجودي. على غرار بودلير تَبِعَ – سيما باندوروفيك – (١٨٨٣-١٩٦٠) هذا المنحى التأملي، مضيفاً إلى أبيات شعره روحاً موالية لمذهب العَدَمية nihilisme.

أما شعر فْلاديسلاف بيتكوفيك دِيْس (١٨٨٠-١٩١٧) فقد اعتمد رؤى كونية واتَّسَمَ بألمٍ ميتافيزيقي [ماورائياتي]. وتُمثّل حركةُ «مودرنا» العصرية الكرواتية، كتوليفةٍ لروح فيينا في آخر القرن، وكتوليفة للمناحي الانطباعية والرمزية والتعبيرية. ويتحرر الأدب من النزعة الدفعية القومية والاجتماعية لصالح البحوث الجمالية. ودَشّنَ أنطون غوستاف ماروس (١٨٧٣-١٩١٤) الأدب الكرواتي الحديث. وفيما لبث منفياً في بلغراد وباريس، أعرب في قصائده الأولى عن داء العصر. ومن ثم ازدهرت آثاره في مذهب شعري يمتزج بالصور والألوان. وتبثّت قصائد فلاديمير فيدريتش (١٨٧٥-١٩٠٩) متشبعة بالموسيقى وبتداعيات صور وأفكار. أمّا في سلوفينيا، فقد توطدت الحركة «العصرية»، عامَ (١٨٩٩) مع صدور ديوانين من الشعر: «إيروتيكا» للشاعر

إيفان كانكار (١٨٧٦-١٩١٨)، و«كأسُ ثَمِلٍ» للشاعر أوتون زوزيانسيك (١٨٧٨-١٩٤٩). وتجلّى «كانكار» قريباً من نصراء الرمزية والانطباعية، في شعره المتسم بغنائيةٍ دقيقة الأفكار، وبرمزيةٍ قوية وبإيقاع رخيم. ونشاهد في بلغاريا ازدهار موهبة الشاعر والكاتب القومي إيفان فازوف (١٨٥٠-١٩٢١)، مؤلف آثار جُمعت في عشرين مجلداً، وتُرجمت إلى أربع وعشرين لغة.

أُنشئت المجلة الأدبية الرئيسية، في هولندا «الدليل الجديد»، عامَ (١٨٥). وأحد محرريها / مؤسسيها ألبير فيْروِيّ (١٨٦٥-١٩٣٧) أسس «المجلة نصف الشهرية». وإذ اهتم بتطور أوروبا، فقد ساهم في مجلة ستيفان جورج: «أوراق للفن» (Blatterfürdie Kunst). وقام بدراسة قصائد «فيرلين» التهكمية (١٨٩٤)؛ وأصدرَ لودفيك فان بِيْسِيل، ناشرةُ المشارك، في سنة (١٨٩٥)، مقالةً تنتقد زولا وميترلينك، وترفضُ النثر الموالي للنزعة الطبيعية والمُوالي للتيار الجمالي، وهو حركة سوف تؤذن، فيما بعد ببضع سنوات، بانتمائها إلى تيار المنحى الرمزي، وكما حدث في فرنسا، حيثُ سبق أن أقام باجو Baju صلات ما بين الحركات الفنية والسياسية الرائدة فبدأت «المجلة نصف الشهرية» تُسهم في الحركة الاشتراكية.

نشأت ما بين الموالين للرمزية في بلجيكا وفرنسا صلات وثيقة جداً تبدت من خلال تعاونهم في مجلة «والونيا» Wallonie. ويُعَبِّرُ شعارهم «لِنَكُنْ نَحْنُ» Soyons-nous الذي يتصدَّر مجلة «بلجيكا الفتاة» عن رغبة نبذ النماذج القديمة، بدلاً من رغبةٍ في إظهار نزعة أدبية قومية. لكن كُتاب ذاك الجيل الجديد لم يستطيعوا أن يحُولوا دون استغلال حركتهم من قِبَل أنصار القوميّة. ومن جهة أُخرى، مُنح اندفاع جديد للقدرة الهائلة في الفنون المرئية، وفنون العمارة والأدب. وهذه النهضة التي تبنّت، باكراً جداً، اسم الحداثة [أو العصرية]، قام بها فنانون قد انفصلوا عن «بلجيكا الفتاة»، لأن موقفها البارناسيّ والكلاسيكي بدا لهم متقهقراً بالنظر إلى ثورة مالارميه. وعلى نحو مفارق ظلت هذه الحركة في «بلجيكا الفتاة»، بالنسبة إلى العديد من الأقطار، نموذجاً للتجدُّد.

كما شوهد ذلك في «بولونيا الفتاة» التي استمدت معظم إلهامها من النموذج البلجيكي. وعلى هذا المنوال في مؤلف «بييّرو القَمَري» للكاتب

شونبرغ المستوحى من قصيدة «جيرو»، لم تكن الثورة التي أحدثها الكاتب، حسب ميل الشاعر الذي يولي احترافةً لنظم الشعر الكلاسيكي. وها هي النزعات الرئيسية الأربع للحركة الرمزية في بلجيكا، وهي، مع ذلك، تتخالط في مخيلات زعمائها. بادئ ذي بدء، انطلقت ردة فعل من تيار المذهب المثالي idéalisme تعارض نزعة المنحى الوضعي positivisme السائد في ذاك الحين. وكان حاسماً التأثير الذي مارسه شوبنهَور على إميل فيرهارن (E. Verhaeren) (١٨٦٥-١٩١٦)، أو على شارل فان ليربيرْغ (١٨٦١-١٩٠٧)، أو على جورج رودنباخ (١٨٥٥-١٨٩٨). وكان غيابُ الشجاعة، والسويداءُ، لغةً مشتركة يتواصلُ بها جميع هؤلاء الذين عزفوا عن قوانين المجتمع البورجوازي الإيديولوجية. فالموت والجنون والأقنعة وأشخاص «بييّرو»، كانت المواضيع المعالجة بقصد «إخراج» يأس الروح الذي يمضي حتى طور التمرُّد. وتكلّمَ موكيل حتى عن «ثلاثية الألم» لكي يصف دواوينَ «فيرهارن» التي نُشرت في أعقاب وفاة والديْه: «أمسَاء» (١٨٨٧) و«الاندحارات» (١٨٨٨) و«المشاعل السوداء» (١٨٨٩).

«في ردائها بلون السُّم والمرارة
تنجرُّ على نهر التايْمز
جثّةُ عقلي ودليلي».

(إميل فيرهارن، «الموت»، المشاعل السوداء).

أُجريت مداولات، في مرحلة ثانية، بصدد شكل أبيات الشعر التي تحتمل تأثير رؤيا مالارميه. وتتالت مساجلات عنيفة ما بين جيرو وَفيرهارن عن شرعيَّة «بيت الشعر الحُر» وراح ذهنُ «نهاية القرن» في بلجيكا يسعى إلى التجديد في مضمار التأليف المسرحي. وفي نهاية المطاف، أفضى بهم التزام المجدِّدين الفنيِّين السياسي الحماسي إلى المشاركة في لقاءات حزب العمل البلجيكي: وقد ساهم فيرهارن والمعماريّ هورتا والناقد الفني ماوْس في مداولات هذه الاجتماعات. وكان معظم أنصار الرمزية البلجيكيين تقدُّميين ودريْفوسيِّين [نُصراء للضابط اليهودي الفرنسي: «دريْفوس» المتهم بخيانة فرنسا].

وُلد من القوة الصناعية شعر «للحداثة»، كما في: «الأرياف المُهلوسة» (١٨٩٣)، «المدن الأُخطبوطية» (١٨٩٥) للشاعر فيرْهارِن وسيتردّدُ صدى هذه القصائد لدى أبولّينير وقد بات «سئماً من هذا العالم القديم».

«إنها المدينةَ بأطرافها المدَراميات
إنها أطراف الأخطبوب المُستَعِرات
ومَدْفَنٌ عظامِ مَنْ فَقَدُوا الحياة
وهيكل من العظام مهيب
وإلى اللانهايةَ تمضي الطرقَ من هنا
وإلى المدينةَ الأخطبوطيةَ ماضيةً»

(إميل فيرهارين، «الأرياف المهلوسةَ»)

المسرح المنتمي إلى نزعة الرمزية:

نعمت باكراً جداً آثار موريس ميترلانك (M. Maeterlink) الموالي لمذهب التيار الرمزي (١٨٦٢-١٩٤٩) بالإعجاب في باريس. فمسرحيّته «بيلّياسْ وميلِيْزانْد» (١٨٩٢) التي نغّمها الموسيقار دُوبُوسي (Debussy) سنة (١٩٠٢)، نتاجٌ ممهور ببساطة عظيمة حيث يُبدِي الحوارُ هواجسَ الشخصيات، وتقومُ التناظرات ما بين العناصر، وينهضُ فيه الصمت بدور أولوي الأهمية. وقد استخدم هذا الأسلوب الفني غالبيةُ الرمزيين في بلجيكا: فيرهارِن في «الأسحار» (١٨٩٨)، وأوت فان لِيرْبيرْغ في: «المستشعرون» (١٨٨٩). وكان مُنَظِّرَ هذه التجدُّدات إدمون بيكار مؤلف «خطاب حول التجدُّد في المسرح» (١٨٩٧)، وهو الذي دعا إلى بروكسيل مُدير المسرح التجريبي «لوغْنية - بو» من باريس. وعلى هذا الصعيد، أطلقَ البلجيكيون حركةَ تطورات في باريس وفييناً ثم في أقطار أوروبا كلها. وكان مسرَحُ البيئة، مسرحَ أنطون تشيخوف (A. Tckèkhov) (١٨٦٠-١٩٠٤) موسوماً بالضعف في: «النورس» (١٨٩٦)، والإطناب البطيء في جملة كلوديل الشعرية: «التبادل» (١٨٩٣)، ولبث كل ذلك مَختُوماً بسِمة بيئةٍ ندوّةٌ بجوٍّ النزعة الرمزية البلجيكية.

- لقاءات فريدريتشهاغن -

Friedrichshagen

الطليعة الأوروبية الشمالية

إن امتزاج التعاطف الجمالي والسياسي، والواضح جداً في الإنجازات الثقافية في بلجيكا تلك الحقبة، تجلى مجدَّداً في المنتدى الصغير الذي نعِمَ ببعض النفوذ وبقليل من البوهيمية، وقد استقر في قرية فريدريشْهاغن الألمانية. واجتذبت هذه القرية القريبة من برلين مجموعةً من الفنانين الباحثين عن مكان ليس بعيداً عن العاصمة المزدحمة بالسكان، وكانت موطن قائد تيَّارِهم الذي يُدعى «هَاوبتمان» وهكذا غدت هذه القرية مركزاً لجماعة رائدة للأدب الأوروبي الشمالي. وأول من استوطن هذه القرية، في سنة (١٨٨٨)، هما «بْرونوْ وِيل» (١٨٦٠-١٩٢٨)، و«وِيلْهِم بُوِلْش» (١٨٦١-١٩٣٩). وبعد حين انضم إليهما أنباء آخرون من نوادي برلين الأدبية، كمثل: «إِريخ مُوهْسَام» (١٨٧٨-١٩٣٤) و«غوستاف لانْداوِر» (١٨٧٠-١٩١٩)، وراحوا يسعون إلى إثبات هوية فريقهم، هويةٍ ستعتمد أفكارَ الفوضوية (Anarchie) وأوتوبيا «باكونين» الاشتراكية، وتيارَ شوبنهور الموالي للتيار العدمي Nihilisme وللأفكار الثورية في شأن الجمالية التي تشتمل عليها بحوث «ريشارفاغنر» الأولى. وعاشوا في فقر مدقع وعانوا من خيبة أملهم حين رأوا أن أدبهم قد رفضته هذه الطبقة العمالية عينها التي كانوا يتوخون إقامة حلف طوباوي (Utopique) معها [حلف أوهام مثالية].

كان السويدي أُولا هانْسُن (Ola Hansson) (١٨٦٠-١٩٢٥) وزوجته بين الأوائل الذين استقروا في قرية فريدريشهاغن. وأتيا بمنحىً راديكالي Radicalisme مُعْتَدٍ في مضمارَي الفن والسياسة. واجتذب هانسُن وآخرين كثيرين من اسكانْدينافيا: الروائي النورويجي غاربورغ وزوجته، والشاعر

الدانمركي هولْغردراخمان (١٨٤٦-١٩٠٨) والرسّام بالألوان النورويجي إدغارد مونخ، والمؤلف المسرحي غونار هيْبرغ (١٨٥٧-١٩٢٩)، والشاعر اوبْستِغلْدر، والنحات النورويجي غوستاف فيغلاند، والفنلاديّيْن أكْسلْ غالن وَجان سيبيليوس. أمّا الإسكندينافيون فيهم الذين اكتشفوا «نيتْشه». وفي تلك الحقبة، حيث لبث منحى نزعة التنبؤ (Prophétisme) في طور القبول، ظلّ كلٌّ من نيتْشه وتولستوي وإبسن ينعم بالاهتمام [لدى المثقفين]، ولاسيما خارج وطنه. وكان هانسُن ينبذ التيار الطبيعي المتقادم، وعوضاً عن هذا التيار، اجتذب الانتباه، لدى الأدباء، إلى مؤلفين كمثل هويزمنس وبورجيْ وبوْ وباربيْه دورْفيلي، وعلى الخصوص، الرسام بالألوان بوكلين.

نشر هانسُن بصورة موازية لدواوينه الشعرية وأقاصيصه الشبقية، بعض النُصوص في دراسات أحادية الموضوع وألمانية، حولَ مؤلفين سكاندينافيين معاصرين له مثل سترينديبرغٍ هامسون، غاربورغ جاكوبْن، فعادلَ بذلك الأهمية الكبيرة المفرطة الممنوحة لكلٍّ من إبسن وجاكوبْسُن. وكانت فكرةُ انتقاد هانسُن الرئيسيَّة استبدالَ الاهتمام لدى أتباع التيار الطبيعي naturalistes بظروف الحياة الخارجية، وافتتان الأديب بظروف السريرة الإنسانية والسيكولوجية. فرواية هامسون كْنوت (Hamsun Knut) (١٨٥٩-١٩٥٢): «السغب» (١٨٩٠) مثال على هذا الأسلوب الجديد، على السواء في شكله وفي محتواه: وهذه الرواية (ويختلف منظورها السَّرْديّ حسبما يتماهى الراوي بالبطل أو لا يفعل هذا) ليس لها تتابع في حوادثها ولا حبكة تقليدية. فهي تقدم بدقة الوصف الساخر والمأسوي، لمؤلّف لا يتيسَّر توقُّعُه: فهو يتيهُ، على غرار متسكّعٍ طَوالَ شوارعٍ مدينة كريستيانا (أي: أوسلو) ويغور متوغلاً في انحطاط ذهنيٍّ وجسديٍّ. ويُمثّل الجوعُ الذي يتضورُ منهُ البطلُ، الحاجةَ الميتافيزيقية والتوقَ إلى المغامرة الروحية. وفيما يضيعُ ضياعاً متفاقماً، يجوبُ أرجاء الغاب الاجتماعي عبرَ المدينة، فيمزج الهلوسة بحقيقة الواقع.

«في ذاكَ الحين، مهما لبثْتُ غريباً عن ذاتي، وضحيةً كاملةً لتأثيراتٍ لا مَرئيَة، كنت ألحظ، رغم ذلك، كل ما يحدث حولي: اجتازَ كلبٌ ضخمٌ أسمر اللون الشارع مهرولاً، إلى جوار ساحةَ «لاندْ»، ثم انحدر صوبَ

دَريفولي، وكان يحزمُ عنقَهُ طوقٌ من معدن أبيض. وفي الجهةَ العليا من الشارع، شُرِّعَتْ نافذةٌ من الطابقِ الأول، وانحنت منه خادمةٌ، وقد شمَّرَتْ كُمَّيْها، وبَأهبت لتنظيف خارج زجاج النافذة. فما كان شيءٌ يعزفُ عن التباهي، بل لبِثْتُ أنعم بكل صفاء ذهني وسرعةَ خاطري، وراحت غمرةُ الأشياء تخترقني بوضوح متألقٍ وكأن ضوءاً ساطعاً قد أحاقَ بي على غِرَّةٍ مني».

«السغب»، هو عنوان الرواية الأولى المُوالية لمذهب المنحى الحديث في اسكانديناڤيا، وثابر «هامسُون» ماضياً في الوُجهة هذه مع مؤلَّفاته: «أسرار» (١٨٩٢) «بانْ» (١٨٩٤)، «فيكتوريا» (١٨٩٨). وتصدى اسكانديناڤيون آخرون لتحدِّي الرواية الحَضَرية المتسمة بالحداثة، كما فعل ستريندبرغ في روايته «الجحيم» (١٨٩٧)، و«جِنْسِن» في روايته «إيفار إلكاتير» (١٨٩٨). وأقدَمَ ريلْك، متأثراً بـــ «هامسون» على مساهمته في هذا الشأن بروايته «دفاتر مالت لوريدس بْريغ». وظهر جاكوبسون لبعض النقاد، كمؤلف مُوالٍ لنزعة التيار العاطفي sentimentaliste الانحطاطي، كمؤلف مُنيَ بتباريح الهوى، منساقٍ للأحلام والأفكار المَرَضية، فكان يصف قصائده بأنها جميع مالَهُ من مزاج وطبع. وظهر لآخرين روائياً: موالياً لمنحى الحداثة.

وإن رواية جاكوبسون «لِيهْن» (١٨٨٠) المتّسمة بالسيكولوجيا الناعمة جداً قد سَحَرتْ رايلْك الشابَ وأمدَّته بالإلهام. وكان أحدُ أشهر سُكان فريدريشاغن مُعلمَ عبادة الشيطان (Satanisme) البولوني ستانيسواف بشيبيشيفسكي (Stainstaw Przbyszewski) (١٨٦٨-١٩٢٧) وقد صار رئيسَ «بولونيا الفتاة»، أي: حركة النهضة الفنية والسياسية، وكانت سَهْمَ هجومها صحيفةُ «الحياة» التي صدرت في كراكوف، عام (١٨٩٨). ودَرَسَ ستانيسواف فن العمارة والطب النفساني، في برلين، وفيما كان في بداية أعماله النقدية، أصدر دراسة باللغة الألمانية (١٨٩٢) حول شوبان ونيتشه وعيَّن فيها طبيعة الحوافز المُلهِمة للابتكارية (Crèativitè) العصرية.

«الفن يحلِّق فوقَ الحياة.»

(ستانيسواف بشيبيشيفسكي.)

في الأول من كانون الثاني / يناير (١٨٩٩)، نشر هذا المُعْجَبُ بـ «هيوزمنس» بيانَهُ: «أعترفُ»: (Confiteor) فكتبَ: «ليس للفن هدف، فهو هدف في ذاته، إنه المُطلق بل انعكاس للمطلق. الفن يحلق فوق الحياة..» ورؤياهُ للإنسان، بصفته لعبةً لغرائزه وشهوات وعيه الدفين (le subconscient)، ناجمةٌ عن دراساته السيكولوجية: فقوى الإنسان الخبيثة والبدائية يتقلَّدُ زمامها إبليس، فيترتب على الفرد مجابهتُها «مجابهةً صريحةً» بقصد اكتشافه الابتكارية. وتربطُ أفكارُ ستانيسواف تيارَ مذهبِ الوضعية، في بداية القرن، بعلم الجَمال في نهاية القرن: فهو يعتقد أن الفن وحده يستطيع أن يُحَدِّدَ فَحْوَى الحياة تجديداً واقعياً دقيقاً؛ فهي ضحيةُ قِوى الإنسان التي تعصى على كل سيطرة.

عندما استقرَّ أوغوست ستريندبرْغ (August Strindberg) (١٨٤٩-١٩١٢)، لفترةٍ قصيرة في قرية فريدريشهاغن، قُرَابَةَ نهاية عام (١٨٩٢)، ظلَّ يهتمُّ بالكيمياء والخيمياء، والسحر والتنحي، والمُغيَّبات (l'occulte) (وهذا ما أفضى به إلى حقبته «الجحيميَّة») اهتماماً يدعمهُ بقوة ستانيسواف. ورغم تطرف هذه الاهتمامات الغريب، ابتكر الرجلان أعمالاً تتميَّز بدقةٍ سيكولوجية تُعيد ذكرى اكتشافات فرويْد. ثم عاد ستريندبرغ ليستقر في برلين، سنة (١٨٩٣)، متردِّداً إلى مطعم «تْزوْم شْوارْزِن فِركِلْ» (في «الخنزير الأسود» الذي كان اسمه الأصلي داس كلوستِر وقد تمَّ تغييره بناءً على طلبه). وانفصل عن رفيقه البولوني، نديم جلسات السُّكر، لكنه ظهرَ ثانيةً باسم بوبوفسكي، بطل رواية « ستانيسواف »، وعنوان هذه الرواية «بِنَاءُ الدير». وكان الأديب المسرحي فرانك وِدْيكنْد (F. Wedeking) (١٨٦٤-١٩١٨) يزور قرية فريدريشهاغن حسب الصُّدف. وإن تاريخ أسرته قد اتَّسَمَ بقليل من التميُّز ويُفَسِّرُ نضوجَه المُبكر. فوالداه قد وُسما بتأثير روح الثورة في عام (١٨٤٨)، وخلالَ منفاهما في سويسرا (سكوس لِينْبورغ)، رَبَّيا ابنهما تربيةً طليقةً من كل قيد. ومن جرّاء ذلك تبدَّى انعزالُ «ويديكند» الأدبي في نبذه قانون مذهب النزعة الطبيعية المسيطر، الأمر الذي أخرَّ خلال عشرة أعوام على الأقل، الاعتراف بمسرحياته الدرامية الأولى.

وتبنى «ويديكند» الاسم المُنتَحَل «إيرْونيمُوسْ جُوبسْ» (وهو الذي استعاره أيضاً الشاعر الباروكي «كارل أرنولدكورتوم») بمثابة بُرقعٍ يستر الأناشيد السياسية

التي نشرها في (Simplicissimus) [أي: جمٌّ البساطة] الصحيفة الناقدة الأسبوعية التي أصدرها في مونيخ صديقه ألبير لانج. نشر انتقاد قام به ويِديكند لعدم التفهم السياسي لدى «الإمبراطور المسافر»، «غيليوم الثاني»، بمناسبة رحلته إلى فلسطين عامٍ (١٨٩٨)، الأمرُ الذي أدى إلى الحكم عليه بالسجن ثلاثة أشهر ونصف، مُتهماً بجريمة قدحٍ في الذات الإمبراطورية. وفي حانة «القط الأسود» بباريس؛ حيث راح يتردَّد، إلى جانب منتديات أخرى، (كان يَعسُرُ وجودها في الإمبراطورية البروسية المتسمة بقساوة الأخلاق البروتستانتية) قد اقتبسَ ويديكند ما بين (١٨٩١) و(١٨٩٦)، عناصر من أجل إنشاء مجلات ونظم أناشيد وأغنيات الشراب، (Lawten lieder). وبوسيلة الإيمائية والرقص، أوجدَ ثانيةً أساليب تعبيرية قد نَسيَتْها ثقافة الكُتّاب في القرن التاسع عشر. وحرَّرَ التمثيلية الإيمائية في مسرحية «الأميرة روشالكا» (١٨٩٧) وأخرى: «البراغيث»، وكلتاهما رغم ما تتسمان به من هزءٍ ساخرٍ، تقعان حسبَ أصول أسلوبه الأدبي الأغزر خُصوبة. والمسرحيات الدرامية «لولو»، وقد تمَّ تأليفهما ما بين (١٨٩٢) و(١٩٠٥) تتخلى عن حافز تتابع حوادث الدراما السيكولوجي، وحافز ما تفعل الشخصية، كما تتخلى عن وصف ما بين الأفراد والمجموعات من صراعٍ. وإن «لولو»، «الحقيقية»، «الحيوان النبيل الجميل» ليست فاعلةً نشيطةً بل وهنةً خاملةً. تهلكُ إزاء الرجال لأنهم يُلقون عليها ما يتوقعون لتصرُّف اجتماعي، ويعجزون عن قبولها كقوة حياةٍ أوّلية. ويستتبعُ الصدِّام ما بينَ الغرائز الحسية والتصرف العقلاني موتَ «لولو» في الجزء الثاني من مسرحية «علبة باندور» (١٩٠٥). وألّفَ الأديب «ألبان بيرغ» سنة (١٩٥٣) مسرحية أوبرا «لولو» التي تعتمد هذه الدرامات. وإن أسلوب ويديكند المناهض لمذهب الطبيعة قد ألهم أتباع التيار الانطباعي جورج كَيْزر، كارل ستيرنهايم، وفيما بعد بريخت وكذلك السرياليين. ومنح أسلوبُهُ التجريبي فَنَّ الحانة شهادة نُبلٍ وامتياز.

أُنشئت مسارح صغيرة لتمثيليات هزلية [أو انتقادية] في أرجاء أوروبا كلها: «صوت ودخان» في برلين؛ بإدارة ماكس راينهارت، «البالون الأخضر» في كراكوف، بإدارة «جان أوغست كيزيلوسكي» عامٍ (١٩٠٥)، «القطط الأربع» في برشلونة عامَ (١٨٩٧)، بإدارة ميغيل أوتريلّو وقد سبق له أن انتمى إلى نادي «القط الأسود» و«الوطواط» في موسكو سنة (١٩٠٨).

المقهى غرينستايدل Griensteidel: الرؤيا الفينيية البهجة:

إن المقهى غرينستايدل، في مدينة فيينا، عاصمة الإمبراطورية النمساوية / المجرية قد استطاع أن ينافس فريدريشهاغن بصفته مركزاً أدبياً في نهاية القرن هذه. فثمة أولاد أغنياء لعائلات البرجوازية، وفي أغلب الأحيان من منبت عائلات يهودية عريقة وقد تمّ تمثُّلها اجتماعياً، كما تمّت تربيَتُهمْ في البَنيات المُدعية لمُلكيةٍ زال طرازها، وفي ظل مشكلات تخص جماعةً متعدِّدة العروق. وقلما شابهوا المُوالين لمذهب الرمزية الفرنسيين الذين يُنعشُ روحهم بشيء من المثل الأعلى، فهم يتفرّغون لتيار متعة اللذات hédonisme دونَ فَرَحٍ مّا، بل يتسم بمسحةٍ من العجز المُفْعَم بالحسرات، وبمسحةٍ واعية لطابع الأمور السريع الزوال، وعدمِ التكيُّف مع الحياة. فهناك أعمال هوغو فون هوفمنشتال (Hugo von Hofmanstahal) (١٨٧٤-١٩٢٩) بصورة خاصة، وهي مرآة تعكس رؤيا الوجود هذه. كما في (رسالة اللورد شاندوس ١٩٠٢)، وهي رسالته الخيالية لشاعر النهضة أي فرنسيس بيكن وتفسِّرُ السبب الذي جعله يرى أن متابعته للكتابة قد باتت مستحيلة. فصارت هذه الرسالة بياناً لجيلٍ استحوذ عليه منحى الشك والارتياب والافتتان باللغة، وصار بياناً يعجزُ عن أنْ يتصور العالم إلاّ كتتابعٍ لإحساسات وانطباعات شبقية فاسقة.

ومن بين الأدباء المترددين إلى مقهى غرينستايدل والذين قاموا بتشجيع شبيبة العاصمة فيينا، لنذْكُر فيليكس سالْتر (١٨٦٩-١٩٤٧) وشْنِيتْزلر وريشارد بير هوفمان (١٨٦٦-١٩٤٥) والناقد الثقافي هيرمان باهر (١٨٦٣-١٩٣٤) الذي جهد داعماً الأدب الفرنسي فلُقِّبَ «جوبيتير في بنطالٍ من جلد»، ومن حين إلى آخر، كارل كراوس. فكانوا يتأملون سوية «الرؤيةَ الفنيّة الفرحة». أمّا هوفمنشتال، وقد تأثر بجورج حتى عام (١٩٠٦)، ونَشَرَ النُبذة الدرامية: «موت تيْسْيان» في مجلة «أوراق الفن» (Blatter für dir kunst)، عام (١٨٩٢). وقبل عام (١٩٠٠)، نَظَمَ أهم أبياته الشعرية. فالأصوات والصور التي تمتاز بوجود مستقل، تعكس جاذبيةً من نزعة رمزية تنحو إلى «المطلق»، وإن عناوين القصائد نفسها تُشير إلى هذه الجاذبية كما في: «الحياة الأليمة» و«سرّ العالم» و«موشح غنائي للحياة الخارجية» و«ثُلاثيات

عن طابع الأمور السريعة الزوال»، وأشهر قصيدة له هي: «أكثر من واحد، دونما شك»: (Manche freilich).

«أجل! ليس من شك هناك،
لابُدَّ أن يموت في الأسفل أكثر من إنسان
هناك حيث تنزلق المجاذيف الباهظات
مجاذيف البواخر الماخرات في البحار
وقُربَ مقبض الدفة يمكث آخرون،
طيرانَ الطيورِ يعرفون
ومناطق نيِّراتِ السماوات.

* * *

وأكثر من فردٍ، وبكل ما لهم من أعضاء باهظه
ها هم إلى الأبد يتداحون،
قربَ جذور الحياة الغامضه،
ولأجل آخرين، ثمَّةَ مقاعد مُركّبه
قرب «السِّبيلاَّت»[1] قرب الملكيات،
وكأنهم هناك في منازلهم يقعدون،
وهاماتهم من الهموم خاليات،
وخفيفةٌ هي أيديهم من كل عناء.

* * *

إنما هناك ظلٌّ من أصناف هذي الحياة
ظلٌّ يهبط على سواها من الحيوات
ويُناطُ الأخفُّ منها بالباهظه
مثلما تُنَاطُ بالهواء واليابسه.

---

(١) السِّبيلاَّت Sibilles: نساء ينطقن بوحي الآلهة، في الميثولوجيا الإغريقية [المترجم].

وأتعاب شعوب قد سقطت هناك
في الغضون السحيقة من النسيان
ولا يسعني أن أردعها
عن إثقالها ناظريّ والأجفان
ولا أن أقصي عن سريرة روحي المذعوره
الانهيار الصموت لنيِّرات السماء النائيات.
جَمّةٌ هي الأقدار تنسجُ قُرْبَ قَدَري لحمتَها
وراح الوجود يُصيِّرها تهتزُّ بأجمعها
وتهتزُّ في آنٍ معها،
وفي حياة هذه الدنيا، لا ينحصر نصيبي
أكان شعلةً هزيله،
أم قيثارةً هشّة ضئيلةً!».

[هوغو فون هوفمنشتال: (أكثر من واحد.. دونما شك)]

إن مسرحياته الأولى: «المعتوه والموت» (١٨٨٣) و«مسرح العالم» (١٨٩٧) و«المروحة البيضاء» (١٨٩٧)، هي مرثيّات حول طابع الأشياء سريعة الزوال، وتُعرِبُ عنّ الإحساس بالخطأ، لدى المذهب الفني الجمالي (Esthétisme)، فيما تُشير إلى الحفرة ما بين الحياة العاملة والتأمل الجمالي العقيم. وإن الأقصوصة: «حكاية الليلة ٦٧٢» (١٨٩٥) تروي الموت الناقل (لكنة ضروري) لفنان جمالي يتخلى عن عزلته ويندرج مجدَّدًا في عالَم المجتمع، هذا العالم الزاخر بالوعيد والتهديد. واستمر هوفمنشتال في تأليفه طوال حياته كلها. واشتهر كمؤلف أناشيد غنائية كثيرة من أجل أوبرات ريشارد شتراوس: «إليكترا» (١٩٠٣) و«الفارس والوردة» (١٩١١) و«أريان في ناكوس» (١٩١٢). وتابع آرثر شنيتزلر (Arthur Schnitzler) (١٨٦٢-١٩٣١) مزاولة مهنته كطبيب، طوال حياته كلها، مراقباً مرضاه، ومدوّناً تشخيصات أمراضهم، مثلما لبث يفعل ذلك بالنسبة إلى مجتمع العاصمة فيينا، فمسرحياته وحكاياته تُمثّل دراسات

سيكولوجية لثقافة على قيد الانحطاط. وبلهجة المحادثة المعتادة، يُعرب عن قُرب الموت الكامن في الإنسان. وتكشف البُنية الصلدة لحواراته النقابَ عن البرودة الروحية. وينوِّه بالبطالة الاجتماعية والقسْر، بوسيلة لجوئه إلى النماذج الدورية أو التاريخية. وفي مؤلفه «أناتول» (١٨٩٠)، يُندِّدُ الكاتب بالمغامرات الشبقية، ويصفها بأنها تجارب مُزيفة. وفي مسرحيته الأوفر شهرةً «الدَّوّارة» [رقصة دائرية يصحبها الغناء] (١٨٩٦)، ثمة خمسة أزواج من الطبقات الاجتماعية يلعبون حتى النهاية لعبةَ العلاقات [الجنسية]، وهي لعبة شبيهة برقصة الأموات، فبرهنَ بذلك عن تكافُئها أمام سلطان التيار الشبقي أو الإثارة الجنسية. وكان شْنيتزلر أول من توسَّلَ في اللغة الألمانية بتقنية تيار الوعي، وذلك في قصته «الملازم الأول غوستل» (١٩٠١).

كان بيتر ألتنبِرغ (P. Altenberg) (المدعو ريشارد إنغلاندرْ، ١٨٥٩-١٩١٩) أشهر شخصية بين أعضاء الكوكبة البوهيمية من الكتّاب الذين لبثوا يرتادون مقاهي مدينة فيينا، وعنْوَن كوميدياته الإسبانية [السينيتات: Saynètes] بأسلوب نثري. وكذلك حكم أمثاله كما في: «برقيات النفس» (١٨٩٨-١٩١٩). والتجارب يتم إبداؤها للعيان، ويُعرِّبُ عنها على نمط انطباعي. وكان كارل كراوْسْ (Karl Kraoss) (١٨٧٤-١٩٣٦) المؤلِّف الهزلي للرؤيا، رجلاً مرموقاً بغرابة أطواره، وقد جهد في إبراز وجود هذه الجماعة طوال القرن العشرين. وكان لديه رؤيا سياسية دقيقة، وميول أدبية منزهة عن التلوُّث، وطاقة تجهل كل الحدود، الأمرُ الذي جعل منهُ هجّاءً لا رحمة له وينتقد الإمبراطورية النمساوية / المجرية الفاسدة والمنازعة، وكذا كان موقفه حيال العالم الغربي بأكمله. وبقي سلاحه الهام صحيفة «المشعل» التي طفق يُصدرها عام ١٨٩٩ وترأس إدارتها انطلاقاً من عام (١٩١٢) وعلى مدار عشرين سنة بصفته المؤلف الوحيد. وتُبَيِّنُ حكم أمثاله المتألقة كم كان من الممكن أن يغلبَ هذا الأسلوب المفضل لدى الفنانين الجماليين الأنانيين [مركزهم الأنا ègocentriques] فيُستخدم بمثابة أداة التزامٍ عنيف.

الحرب هي، بادئ ذي بدء، الأمل أن يكون في مقدورنا دفع قدرنا إلى الأمثل ثم هي الرجاء (في آن معاً) أن حظّ الآخرَ سوف يتردّى، ومن بعدُ، الحرب هي التعزيةَ بأن الآخر قد رُزئ بقَدَرٍ وخيمٍ على شاكلتنا، على الأقل؛ وفي آخر المطاف هي المفاجأة بأننا قد رُزِئْنا، كلانا، بِقَدَرٍ جمِ الرداءَةِ والأذى.

(كارل كراوس: سحر الكلام)

إن الشعور بأن المرء ينتمي إلى عصر مُحْتَضَرٍ شعور يجوبُ الآداب في فيينا، ويَظهَر على غرار ما حَدَثَ في إسبانيا والبرتغال وإيطاليا.

جيل عام ٩٨: إسبانيا، البرتغال، إيطاليا:

اجتاحت خيبة الأمل شبه الجزيرة الأيبيرية [الإسبانية]، منذ كارثة سنة ١٨٩٨، وأنهت شأن الإمبراطورية الإسبانية. وحيال إسبانيا في الخطابات الرسمية، قام مثقفو عام ١٨٩٨: (أُونامونو، أزورين، باروخا، مائيتزو، فاليي – إنكلان، أُورتيغا إي غاسيت، أنطونيو ماتشادو...) بالبحث المثابر عن إسبانيا الحقيقية، عن عبقرية الشعب الإسباني الخالدة. فاعتقدوا أنهم يجدونها في إسبانيا القروسطية وعصر النهضة، في إسبانيا الشعبية المتماهية بإسبانيا الفلاحين. وإن إشبيليا، بعد أن كانت في الأمس أقدر ممالك شبه الجزيرة الإسبانية، قد باتت الأشد دماراً، ومن الممكن تلاؤمها تلاؤماً رائعاً، في نظر مناصري الرمزية، مع التعبير عن الخراب، والعُقم والعزلة، لدى الإنسان. بيدَ أنَّ إشبيليا ليست وحدها التي تُثِير اهتمام جيل عام ٩٨. فالأدباء يطوفون إسبانيا بأسرها، وكذلك البرتغال (أونامونو: «خلال رُبُوع البرتغال وإسبانيا» ١٩١١) باحثين عن القُرى العتيقة، المدن القديمة، الصروح، المناظر الطبيعية، النماذج البشرية الذكريات التي تُوحي بسمات إسبانيا الأساسية، وبذلك بقصد استئصالها من وهن يهدّدها بالموت.

من ثم، نجمت أهمية أدب الترحال والسفر. وقد قال الأديب أزورين Azorin «كنا نقوم برحلات زمكانية، فنزور حواضر إشبيليا العتيقة، مكتشفين فيها ديمومة

الأمة، وقد ظلّت برهاناً عليها». وإن النزعة إلى المشاهد الطبيعية لدى جيل ٩٨ قد يتيسَّر تفسيرُها بمثابة هروب من أمام متطلبات حقيقة الواقع. فإن «ميْغيلْ دي أُونامونو» (M. de Unamono) (١٨٦٤-١٩٣٦) و«أزورين» (الاسم المستعار للأديب خوسيْه مارتينيز رُوِيْز José Martinez Ruiz ١٨٧٣-١٩٦٧) وكلاهما فيلسوفان ومن كتاب المقالات، قد شبَّثا بإعادة التفكير في تفسير «دون كيشوت»، كتاب الأديب أونامونو: «حياة دون كيشوت وسانشو بانْثا» (١٩٠٥)، و«طريق رحلة دونْ كيشوت» (١٩٠٥) للأديب أزورين. وصار التوق إلى صُنْع هوية أدبية إسبانية جديدة أمر عسير على الإنجاز، من جرّاء نفوذ الآداب الفرنسية القوي، وعلى الخصُوص نفوذ بودلير. وقد أقدم أزورين في كتابه «يوميات مريضٍ» (١٩٠١) على معارضته بشدةٍ عملية التحضير والتمدين:

في هذا اليوم، سَحقت حافلةً كهربائية (ترامواي) رجلاً عجوزاً، في شارع لابويرتا دِلْ سولْ. وكان لويس فوِيُو يكره جهاز البرقيات، وسكك الحديد، والتصوير الضوئي، والسفن البخاريةَ ولماذا لا يكره كل هذا؟ إنه لأمر بربري، وأبشع من بربريةَ العصور القديمةَ ( ) ها أنا أختَنق وأختنق حقاً في الجو اللاإنساني لهذه الحضارة التي تدَّعي بأنها حضارة إنسانيةَ.

(أزورين، «يوميات مريض»)

في البرتغال، استمرَّ التشبثُ أيضاً بالقيم السائدة في الأرياف: لأنها لبثت أقل فساداً من المدن. وقام الكاتب إيسادي كوَيْروس في كتابه «الحاضرة والأرياف» (١٩٠١) بمديح الريف البرتغالي، كما فعل الأديب «خوسيْه فرانشيسكو ترِيندادِه كوُيلهو» (١٨٦١-١٩٠٨) وقد أثار مؤلفه «صلاتْ جنّي» (١٨٩١) ذكريات النزعة الريفية وذكريات طفولته. وفي شعر عَقد (١٨٩٠)، تأثر أنطونيو نوبْرِه (١٨٦٧-١٩٠٠) بمذهب رومانسي جديد يُنوِّهُ بالقيم الوطنية ويُطلق العنان للانفعالية émotivité، وللشهوة العميقة، للحُلمِ الذي يحن إلى الريف البرتغالي.

كان لإعلان الوحدة الإيطالية عام (١٨٦١) كنتيجةِ سيطرةُ الحياة الثقافية على جميع الأصعدة، وذلك عن طريق مشكلات المذهب القومي. وإنّ كاردوتشي Carducci العلامة والشاعر قد غدا المُعربَ بحماسٍ عن فخارٍ وطني حيال ماضي بلده. وكان يرى أن الظروف لابُدَّ من الحفاظ عليها بقصد تشجيع التجديد المجيد للوطن بكامله. وقد ترك ديوانه الشعري (بِوَزْنِ قصائده التجريبي: «أناشيد بربرية») أثره في الشاعر الشاب «دَأنّوزيو» D'Annunzio بالنسبة إلى ديوان «الربيع» (١٨٧٩). وبواسطة «دَ أنوزيو»، أصبحت الاهتمامات القومية مسائل أوسع عموميةً حول علاقة الإنسان والمكان، فيما أقدم شاعر الفروسية هذا، على اقتباسِ أفكاره من الشعر الفرنسي والفلسفة الألمانية (نوفاليس، شوبنهور، نيتْشه) ساعياً بذلك إلى تكوين هويته الفنية الخاصة، وإن مذهب الحداثة قام بمتابعة الروائي والشاعر أُنطونيو فوغزارو (١٨٤٢-١٩١١) الذي ترجم آراءَه في مساجلات كتابه: «الارتقاءات الإنسانية» (١٨٩٩).

النهضة الفلامندية:

إن المجلة الهامة التي ظلت مصدر للنهضة الأدبية في بلجيكا الفلامندية كانت مجلة «عن الحاضر وعن المستقبل الوشيك». وقد نُشرت الأعداد العشرة الأولى (١٨٩٣-١٨٩٤) على يد «إمانويل دو بوم» و«سيريّيل بوش» و«بروسبير فان لانغندونك» و«أوغوستْ فيرميلين». وقام «هنري فان دي فيلْد»، مدير الطباعة، بعقد صلة هامة مع مجموعة «العشرون» (وقد سميت فيما بعد «الجمالية الحُرَّة») وكانت هذه المجموعة تُمثِل، في بروكسيل، الطليعية، و«الأسلوب الحديث».

وقام بإذاعة شهرة المجلة: فان نو (في) ستَراكْس وكلٌّ من الأدباء: «نيو فان ريسّيلبيرغ»، وَ«جيمس إنْسور»، وَ«جورج مِيْن» وَ«جان كورْبَ». ولم تُبرزْ المجلة هذه نفسها بصفتها بياناً أدبياً، غير أنها وقفت في صدارة منشورات الطليعة الأدبية. وأشاد المؤلفون فيها برؤيا شاملة «للإنسان الكلي» وَ«الحياة». بيدَ أنهم نبذوا حركة «الفن من أجل الفن»: فالفن المثالي لابد أن يكون شكلاً من الحياة، يتقوّتُ داخلَ قلب الجماعة، فيمنح الانفعالَ الفرديّ معنى ذا شمولية

عالمية. وإن السلسلة الثانية لهذه المجلة «فان نو (في) ستراكس» أظهرت اهتماماً خاصاً بالفن والأدب، بل أيضاً اهتماماً متناسياً بالشؤون السياسية والاجتماعية، ونُشرت في هذه السلسلة بالتالي، بحوث ومقالات من نزعة المنحى الفوضوي أنجز تحريرها «ميِّسنيل»، والدراما الشعرية (بقايا حطام، ١٨٩٨) للشاعر المسرحي الفرنسي ألفريد هيغنشايندت، ورواية «فراكن» (١٨٩٨) للكاتب إيمانويل دوبوم (١٨٦٨-١٩٥٣). وقد ساهم في هذه السلسلة الثانية كل من: «ستروفيلس» و«فان ده فوستيجن» و«تيرلينك» و«فان بولايير». فكان تنوع المجلة أخلاقياً وجمالياً، تنوعاً من شأنه أن جعل المُصلح الليبرالي والفوضوي أوغوست فيرمْيلن يستطيع أن ينشر مقالاته إلى جانب الكاثوليكي المتشدّد بروسيرفان لانغندونغ (١٨٦٢-١٩٢٠)، والكاتب الموالي للرمزية فان ده فوستيجن، والكاتب المولع بالفنون هيرمان تيرلينك (١٨٧٩-١٩٦٧).

وكان أوغوست فيرملين (١٨٧٢-١٩٤٥) المؤسسَ المشاركَ لهذه المجلة ومديرها الفني؛ وإن روايته «اليهودي المشرَّد» (١٩٠٦)، المتأثرة جداً بالكاتب الفرنسي فلوبير، تروي الحكاية الرمزية لرجلٍ يسعى إلى الحقيقة التي يكشف منها، عَقِبَ أزمة عنيفة من القلق الميتافيزيقي [الماورائي]، أن هذا السعي لا يمكن تواجده إلا في نزعة إنسانية دُنيوية ومُلحدة حيث تتوازن الحياة والمسؤوليات الأخلاقية للتكافل الاجتماعي توازناً متوائماً. وقد ترك فيرميلن أثراً بالغاً على الحركة الفلامندية وحياتها الثقافية، ولاسيما قبل الحرب العالمية الأولى، وذلك بتأثير شعاره ذائع الشهرة: «نريد أن نكون فلامنديين لكي نصبح أوروبيين».

تيّار «الانفصال» المجري:

في المجر، أشار تيار: «الانفصال»، الموجود على الخصوص في فنَّيْ العمارة والرسم بالألوان، إلى اهتمامٍ فنيٍّ بالتقاليد الشعبية - كما فعل «مالونياي نيزسوْ» (١٨٦٦-١٩١٦) في «فن الشعب الهنغاري» - (١٩٠٧-١٩٢٢) وهو اهتمام سوف يقود خطوات بيلا بارتوك الأولى. وقام الأديب بيلا هذا، بصحبة زولتان كودالي، ببحوث حولَ الفولكلور الأصيل، وقد اعتمدا في مشروعهما على

التقليد الفلاحي الشفوي. وأدّت بهما هذه البحوث إلى نشر بعض الأغاني وذاع صيتها وهي «الأغاني المجرية الشعبية» (١٩٠٦).

أما في مضمار الأدب، وباستثناء النزعة القومية لدى طبقةٍ سياسية، كانت نزعة ستدفعُ بطابعها موطن الخيال لأمم أخرى في الإمبراطورية النمساوية / المجرية (إذاً، بلاد المستقبل المجاورة للمجر)، فالعصر لبث عصر المنعزلين. وإن التنويهات التاريخية الدقيقة لدى جيزا غاردونيي (١٨٦٣-١٩٢٢)، وقد غدت فيما بعد شعبية جداً، تمت بمعزل عن كل حياة أدبية في المنزل الريفي لمؤلِّف «نجومٍ إجير» (١٩٠١). ولبث هذا الانفراد، في ريف منعزل، السمة الخاصة لعدة كتّاب عند «نهاية القرن»، وغالبيتهم من مؤلفي الأقاصيص. وإن إيستفان بيتيلي (١٨٥٢-١٩١٠) المنفرد في مقاطعته «ترانسيلفانيا» وهي مسقط رأسه، قد برهن، بلهجة ذات نمط تلحينيٍّ رتيب، على حساسية هؤلاء الأدباء الهامشيين. بيدَ أن الوجه الرمزي أو الشعاري بقي الكاتب النثري كالمان ميكزات (Kalman Mikszath) (١٨٤٧-١٩١٠). فعقب انطلاقته بأقاصيصه الملتزمة الشعبيّة «سلوفاكيُّونا الطيبون» (١٨٨١)، قد صار معلم التهكم، والواصف الماهر لمن يُدْعَون أتباع أُسلوب دون كيشوت بأطوارهم الغريبة كما في: «حِصار بزتيرس» (١٨٩٥)، و«زَرِيْنياد الجديدة» (١٨٩٨)، وراح ميكزات بصفته كاتب سيرة جوكاي (١٩٠٧)، ومؤلفاً لبعض الروايات الكبيرة، واللوحات الأدبية الاجتماعية للقرن التاسع عشر في: «زواج غريب الطراز» (١٩٠٠) و«حكاية نوزتي الشاب مع ماريا توث» (١٩٠٨). ولَجَأَ إلى الحكاية الصغيرة بقصد ابتكاره شخصياته ومحاكاتهم بسخرية، كما لجأ إلى النوع الروائي لكي يحتفظ، في الحين ذاته، بالموقع المميَّز، لمن يقصُّ الحكاية، بمثابة شاهد هامشي ورئيسي للحوادث التي تجري في عالمٍ يتمازج فيه كلٌّ من واقع الحقيقة ومظهرها وذلك في: «العالم الأنيق» (١٨٩٧).

موضوعان جديدان

المرأة والخرافة

في نهاية القرن هذه (وهي في آنٍ معاً صاحبة الذهن الثاقب وناقدة لأوهامها، ويظلُّ ضميرها الاجتماعي في صميم المداولات والمناقشات السياسية) ثمة موضوعان يطوفان في أرجاء الأدب: موضوع قضية المرأة والإنتاج الأدبي الناجم عن هذه القضية [أي الحركة النسائية] وموضوع العلاقات ما بين الأدب والخرافة أو الأسطورة.

المسألة النسوية [تحرر المرأة وتكافؤها مع الرجل]:

إن هدف النصوص المحرِّرة عن «المرأة الجديدة» قد زوّد الأدب بحُجَجٍ حول تكافؤ الجنسين، أو تقديم صورة عن التجربة من وُجهة النظر النسوية، فالنسوة قد تعلّمنَ الإعراب عن آرائهنَّ، في ذاك العصر، إعراباً متحدياً نوعاً ما. وهكذا، فإن نيتشه حينَ كان يكتب: «ترى هل المرأة في هذه الآونة محرومة من سمتها الفاتنة؟ وهل هي في طور يُفضي بها إلى الإضجّار؟»، أو يكتب أيضاً: «عندما تهتم المرأة بأمور العقل، فثمة على العموم شيءٌ ما ليس على ما يُرام في شِقِّيتها» (sexualité) [السمات المتعلقة بالشق أو الجنس]. فيبدو عندئذٍ أنه قد حان الوقت، في نظر النساء، لإجابتهن بصوتهن، هنَّ، كما فعلت نورا، في المشهد الأخير من مسرحية إبسن: «منزل الدُمية». وهذا حقاً ما قد فعلتهُ. ففي النورويج، ساهمت أمالي سكرام، عبرَ سلسلة تامة من الروايات، وخلال المناقشة حول وضع المرأة في المجتمع وفي الزواج وذلك في: «كونستانس رينغ» (١٨٨٥) و«ذَوُو هِيلّيمير» (١٨٨٧-١٨٩٨) و«لوسيّا» (١٨٨٨). وإن «كاليرهويه باربن» (١٨٦١-

١٩٤٠) كانت اليونانية الأولى التي اتخذت مهنة الصحافة. وأسَّسَت «صحيفة السيدات اليومية» عام (١٨٨٨)؛ ونظَّمت عقد المؤتمر الوطني الأول للنسوة اليونانيات، وأُقيمت جلستُه الأولى في مقام أكروبول أثينا سنة (١٨٩٨). وكتبت الروايات التالية: «المتحرِّرَة» و«الساحرة» و«العقد الجديد»، وذلك لإبداء آرائها التحرُّرية.

وكان ثمة روائيات فرنسيات، على سبيل المثال، كالروائية غابرييلّ ريفال (١٨٧٠-١٩٣٨) في روايتها «مدرسة ثانوية للفتيات» (١٩٠١) والروائية «كوليّت إيفير» في «هيلّ» (١٨٩٨)، أو أيضاً «مارسيلّ تينير» في كتابها «المتمرِّدة» (١٩٠٤- ١٩٠٥)، فقد تكلَّمنَ عن الصعوبات السيكولوجية والسياسية في عملية تحرُّر المرأة: وإنها عملية مثالٍ أعلى تجسّد في بولونيا، في العصر الموالي للحداثة، عن طريق الشاعرة ماريا كومورينسكا (١٨٧٦-١٩٤٨)، فقد أعربت عن منحى شبقي نسوي ما كان يُعرف حتى ذاك الحين في الأدب البولوني، وهذا المنحى يقتربُ من الجمالية الموالية لمذهب الانطباعيَّة، ويقترن، على نحوٍ حماسي شديد، ببعض عناصر فلسفة نيتشة. وقصائدها في ديوانها: «نبذات إجمالية» (١٨٩٤)، غالباً ما نُظمت في أبيات حرَّة أو بالنثر وشكلت دفاعاً عن الحرية الكاملة من أجل الفرد الإنساني ومن أجل المرأة.

تم الشعور بتحرر النساء، في بريطانيا العظمى، كمسألة من حقوق الإنسان. وبمقدورنا الحكم على هذا عن طريق العنوان نفسه لكتاب الفيلسوف الليبرالي ستورات ميلّ: «استعباد النساء» (١٨٦٩). وإنَّ إليانور ماركس (١٨٥٥-١٨٩٨)، ابنة كارل ماركس قد نشرت بمعيَّة إدوارد إيفلينغ «القضية النسوية»: من وجهة اشتراكية (١٨٨٦): وتحدثت فيها عن «الرِّق الجنسي» واستفاضت في تماثل ما بين قدر النسوة المتزوجات وقدر العبيد السُّود.

وكانت علاقات صميمية ما بين السياسة والتخيُّل الوهمي. وقد كتب الإنكليزي جورج إيجرّون (١٨٥٩-١٩٤٥) في مَعْرِضِ أعماله: «فهمت أنه في الأدب، قد تم كل شيء بوجهٍ أفضل على يد الرجال، إذ لبثت النساء لا يستطعن سوى حذوهن حذوَ الرجال، فلم يبقَ لهن سوى قطعةَ صغيرة وحيدة من الأرض

لزراعتها، وهي «الأرض المجهولة»: terra incognita، التي تمثلها النسوة، لأن هذه الأرض تُتيح لهن الظهور بما هُنَّ عليه، لا كما يتخيلُهُنَّ رجل من الرجال – وبكلمة مقتضبة، أن يقُمْنَ بتعرية أنفسهنَّ كما عرّى الرجل ذاته في كتاباته.» وإن المجموعة الأولى من قصصه الصغيرة المهداة لـ هامسون نُشِرَتْ عام (١٨٩٣)، وقد تبعتها بسرعة مجموعة أُخرى: «شِقاقات» (١٨٩٤). وفي مزيج من الأساليب الموالية للانطباعية وللنزعة الواقعية، كما للطوباوية وللوهمية، أطلقت تحدياً صريحاً لنظام الأبوة الاجتماعي: Patriarcal.

وغالباً ما اتسمت أعمال النسوة الجديدات أي الروائيات الإنكليزيات، بخطابات جامدة وبلاغية مُتصنِّعة، وها هي الميزة النوعية لهذه الروايات، ميزة تتعارض مع نزعتهن الواقعية في الأسلوب المُتقَن إتقاناً خاصاً. وراحت مجموعة الأقاصيص الرمزية للروائي أوليف شراينر (١٨٥٥-١٩٨٠): «أحلام» (١٨٩١)، تُعطي بُعْداً خرافياً للرُّؤى الطوباوية النسوية. وكشفت القصة «التوأمان السماويان» للكاتبة ساره غراند (١٨٥٤-١٩٤٣) النقابَ عن المراءاة القائمة حيال النساء، وذلك في تفحُّص موقف بعض الأشخاص إزاء تطور الأمراض الزهرية؛ وبيّنت الرواية: «المرأة الناقلة» (١٨٩٤) بأي مقدار تظل الاختيارات محدودة، على الصعيدين الاجتماعي والجنسي، بالنسبة إلى نساء الطبقات الاجتماعية العليا. وإن «بنات داناووس» (١٨٩٤) للكاتبة موناكيرد (١٨٥٨-١٩٣٢)، قد تفحصت قَدَر النسوة المستقلات والمبتكرات.

اهتم الروائيون أيضاً بموضوع تحرر المرأة جنسياً واجتماعياً. وإن الكاتب توماس هاردي (Thomas Hardy) (١٨٤٠-١٩٢٨) سَرَدَ في مؤلفه «تِسّ من آل أوبرفيل» (١٨٩١) مراحل حياة تِسّ Tess وهي ابنة قروي قد فقدت توازنها من جراء تفكيرها في أنها نسيبة بعيدة لعائلة أوبرفيل النبيلة. فتُنِيَتْ بشقاء الفتاة الشابة التي تمَّ إغواؤها، والزوجة المهجورة، والمرأة المدفوعة إلى الجريمة العشيقة من جراء سخرية الحياة القاسية، وذلك قبل أن تُدان وتُشنق. وإن سيرة «جود الغامض» Jude (١٨٩٤) قدمت هي أيضاً شخصاً أُنثوياً معقداً. وأضاف هاردي بضع ملاحظات في البداية، ملاحظات صريحة على هذا المؤلَّف، في عام (١٩١٢): «عقب نشره باللغة الفرنسية

«جود الغامض» في ألمانيا بشكل حلقات متسلسلة، قام نقدٌ مؤكّدٌ من هذا البلد بإعلام المؤلف بأن سو بْريدْهيد بطلة هذه السيرة كانت المثل الأدبي الأول لنموذج المرأة التي باتت تظهر خلال ذاك الزمان في الآلاف من النسوة – المرأة العازبة، النحيلة. بسحنتها الشاحبة – فكل واحدة تمثل جملةً عصبيةً وفكريةً متحرِّرَةً تجسِّدُ الناتج الخالص لظروف الحياة العصرية، ولاسيما في المدن [...]. أما الناقد فاكتفى يا للأسف بأن يصف المرأة الوافدة جديداً وقد أنجز هذا الوصف رجلٌ، لا شخصٌ من الجنس الأنثوي، لأن الشخص الأنثوي هذا ما كان سمح لها مطلقاً بالانهيار في آخر المطاف.

وإن العدوانية المُستنكرَة التي تلقَّت بها «المؤسسة» الأدبية رواية «هاردي» وهي تُعرب باعتدالٍ عن رؤيتها للزواج، والزواج عندها على شيء من «القِدم» – هي عدوانيةٌ تُبدي عنفَ المناقشة الأدبية المحتدمة خلال تلك الفترة، في بريطانيا العظمى، حول موضوع التحرُّر الجنسي. وإنَّ التنديدَ بالمراءاة الاجتماعية واستملاكَ بعض النسوة للحيِّز الأدبي بقصد أن يُعربن عن حاجاتهم، هما، رغم ذلك، من سمات الفن في تلك الآونة، سمات قد مارست تأثيراً حقيقياً ومستديماً. وتواجدت هذه المساجلة أيضاً في أقطار أُخرى. ففي البلاد المنخفضة [هولندا]، طفقت «كورنيلي هويْغنْز» (١٨٤٨-١٩٠٢)، عقبَ دراستها الاقتصاد، تُسهم في نشاط حزب العمل الاجتماعي الديمقراطي، واستخدمت أيضاً الرواية لكي تعرض آراءَها الجذرية حول الزواج ومنحى النزعة النسوية (Féminisme) والمذهب الاشتراكي في: «بارثولِد ميريان» (١٨٥٧). أما رواية «سِيْسِيل غوكوب» (١٨٦٦-١٩٤٤): «هيلدا فان سُويلنْبورغ» (١٨٩٨) فقد أثارت إجابة سياسية، وكانت مقالة ناقدة حول: «الحب في المسألة النسوية» (١٨٩٨) للأديبة «أنّا دي سافورنين لوهمان» (١٨٦٦-١٩٣٠) التي نصحت النساء بردة الفعل.

وكان ثمة امرأةٌ حرَّة الآراء قد دافعت عن تحرر النسوة ونبذت الاختيار ما بين زوج ومهنة، بصفة هذا الاختيار تفرُّعاً ثنائياً (Dichotomie) مزيفاً: وهذه المرأة هي: لواندرياس سالوميْه (١٨٦١-١٩٣٧). وفي عام (١٨٩٢) نشرت: «هنريك إبسن فراون غشتالِتن»: عن شخصيات إبسن

النسائية. وفي سنة (١٨٩٩)، اهتمت مباشرةً «بالقضية النسوية» في بحث لها وهو: «الكائن بصفته امرأة» حيث عارضت النظريات الرائجة خلال تلك الفترة: فالمرأة ينبغي عليها أن تحقق ذاتها بمجرد أنها كائن، وعلى الرجل أن يحقق ذاته وهو يعمل. وأسهبت في تطوير آرائها في بحث آخر: «أفكار حول مشكلة الحب» (١٩٠٠) وفي كتابها «إيروس» [إله الحب عند الإغريق] (١٩١٠). ومن خلال رواياتها: «روث» (١٨٩٥) و«فينيتسكا» (١٨٩٨) و«نفوس أجنبية» (١٩٠١)، كررت رَأْيَهَا وهو أن المرأة لا تنعم برضاها وارتياحها وتحررها إلا حين تعترف بصفاتها الأنثوية واستقلال هذه الصفات وحرصها عليها.

الأدب والخرافات

تميَّزت أيضاً نهاية القرن بانكفائها إلى خرافات العصور القديمة، خرافاتٍ تكررت زياراتها وتفسيراتها من قبل مؤلفين متنوعين على غرار تنوع نيتشِه ورونان ومالارميّه، بل أيضاً بخلق ميثولوجيات جديدة. وشكلت الخرافات الإغريقية بُنية أعمال فريدريك نيتشِه (١٨٤٤-١٩٠٠)، وكذلك الخرافات الجرمانية بالنسبة إلى أعمال فاغنيير، والتقاليد العبرية والمسيحية (حياة يسوع، ١٨٦٣) لدى إرنيسْت رونان (١٨٢٣-١٨٩٢)، والرؤى الميثولوجية، وهي أيضاً رؤى الرمزيين. أما سيغموند فرويد (١٨٥٦-١٩٣٩) فقد سعى إلى مصدر الخرافة في الشعور الباطني لدى الإنسان في كتابه: «عن تفسير الأحلام» (١٩٠٠). فالخرافات بالتالي كانت الوسواس الذي لاحق نهاية القرن. ومن ثراء النصوص الميثولوجية في تلك الفترة، بَرَزَ شخص يرمز إلى التباس العصر وغموضه، [وهو شخص] «المرأة المغوية» [التي لا تُقَاوَم] فهي تظهر بالعديد من الأشكال سِيرْسيّه، هيلينا الطروادية، وبازيفاييّه، وغالاتيّه، وأوريديس، في التقليد الإغريقي، أو في التقليد العبري، حواء، ليليث، دليلا، سالوميّه. ويقدم دَأنّوزيو (هيرودية) كما يلي:

«غورغون [مسخ أسطوري] من العصور القديمة

بجمّة شعرها الطويلة

كانت تنعم بقدرة «الجنس» الأصيلة

بل هي مَن لا يسمِّيها الإنسان

وقد لبثت سِيرسيّه، وفي آن،

هيلينا، أومفال، أو دليله:
المومس ذات الضحكات المخيفه
كما لبثت «هيرودية» المَلَكيّه!»

(دَ أنوزيو: D'Annuzio)

إن هذه الشخصية وحدها بأشكالها المتعدِّدة تنحو بالقارئ بعيداً إلى فئة أكثر تجريداً، ويُصعِّب تحديدَ الهوية الفردية. فالقارئ الذي يقترب من هذه «النسوة المغويات» سوف يتحول شكله بسبب خشيتِه من السلطان الإلهي الذي يُقلِّدْنَهُ. ورواية فلوبير: «سالامبوْ» (١٨٦٣)، وقصته «هيرودية» (١٨٧) تستهلان الاستخدام الأدبي لقصة سالوْمية في القرن ١٩. في عام (١٨٦٤)، حين طفق مالارميه يؤلف «زفاف هيرودية»، وقد بدأت حقاً معالجةٌ هذا الموضوع، كما بدأ يتطور جانبُه الموالي للنزعة الرمزية نوعيًّا. وجزء واحد من القصيدة الدرامية التي في حوزتنا قد نشره مالارميّه قبل وفاته في جريدة «البارناس المعاصر» (١٨٧٠). وإذ شعر هويزمنس بتأثر بالغ، أشار إلى ذلك في مؤلفه المعنون «القهقرى». أما مالارميّه فقد رُزِئَ، حتى موته، بوسواس هذه القصة: وكتب عنها العديد من مقاطع، جُمِعَتْ فيما بعد تحت عنوان واحد. وإن تصميم هذا العمل قد عُدِّلَ تعديلاً واضحاً طوالَ خمسةٍ وثلاثينَ عاماً. وسنة (١٨٦٤)، هَمَّ مالارميه إلى كتابة مأساة بالشعر، أيٍ هيرودية، غير أنه عدل عن هذا المشروع عام (١٨٦٥). وفي (١٨٨٩)، انطمس وصفُه لأحداث التاريخ التقليدية: فباتت الأسطورة وسيلة للإعراب عن الأفكار الشخصية لدى الشاعر حول مُثُل الابتكار العليا. وقد كتب: «موضوع عملي هو الجمال... والموضوع الظاهر ليس هو سوى حجة للمُضي إليّ «ه» [:إلى الجمالي». وقام وايلد بتكرار الموضوع في مؤلف «سالوميّه» (١٨٩٢).

وفي تلك الفترة، تكاثر ابتكار الميثولوجيات الشخصية: فكان، مثلاً، «الغابال» من تأليف «جورج»، أو «أبيات الشعر من السيدة الجميلة» (١٩٠١-١٩٠٢) للأديب أليكساندروفيتش بلوك. ووضع الشاعر الإيرلاندي ييْتز Years شخص سالوميّه في مركز ميثولوجياه الشخصية: فهذا الشاعر قد

نهب، في شبابه، الخرافات الإيرلندية ساعياً إلى إثراء شعره، وقرن بها صوراً كانت مسيطرةً خلال عقد (١٨٩٠). وشرح القصيدة «جمهور آلهة إيرلاندا» في كتاب «الريح بين القصبات» (١٨٩٩)، إذْ راح يتحدث عن آلهة إيرلاندا القديمة (أي: الـ «سِيدهْ Sidhe») التي تطوف في هذا البلد كما فعلت سابقاً. واللفظة (sidhe) «سِيدْه» هي المصطلح الغائيليكي للريح. وللآلهة هذه فعلياً، الكثير من النقاط المشتركة مع الريح. فهيَ تترحل في زوبعة هوجاء، وفي العصور الوسطى دُعيت هذه الرياح رقصةَ بنات «هيرودية»، التي كانت تتبوأ مكانَ إلهةٍ من الآلهات.

«الأساطير تكمن في صُلب أفعالنا ذاته. وليس بمقدورنا القيام بالعمل، أو الوجود، دون أن نسير نحوَ شبحٍ ما»

(بول فاليري Paul Valéry)

وطوال الفترة هذه، طُرِقَ هذا الموضوع بمُعالجات مختلفة، في الفنون التشكيلية، وفي الأدب والموسيقى، على السواء. وإن مسرحية «وايلْد» تم تزيينها بالرسوم على يد «أُوبْرية بُورنسلي» عام (١٨٩٣) وكذلك فعل ماركوس بهار سنة (١٩٠٣)، وشَفَعَهَا بالموسيقى «رِيشارد شْتراوس» في أوبراهْ «سالوميْه» عام (١٩٠٥). وقصة لافورغ، «سالوميْه» التي نُشِرَتْ في المجلة «فوغ» [شُهرة] سنة (١٨٨٥) وقد زيّنَهَا بالصور «لوسيان بيسّارو» سنة (١٨٩٧).

وفي البرتغال، كتب «ادجينيو دِه كاسترو» أربع أغنيات تحت عنوان «سالوميْه» (عامَ ١٨٩٦)؛ وخلال السنة ذاتها رسم الفونْس موشا التشيكي مطبوعةً حجريّةً بالألوان تُمثِّلُ «سالوميْه» من أجل مجلةٍ. وعملَ العديد من النساء على أن يجري تمثيلُهُنَّ على غرار سالوميْه: وابتكر فرانز فون لينباخ، في سنة (١٨٩٤)، «ماري ليندبينْتر» كابنة «لهيرودية»، وهي حالياً في المعرض تمثال من البرونز لـ «لوّيَة فولّير» مُشخِّصَةً «سالوميْه» في متحف الفنون الزخرفية «بباريس»؛ وقدَّم «أدولف مونزر» [السيدة] «ايزادورا دونكان» بصفتها سالوميه، في صحيفة «الشباب» لعام (١٩٠٤).

انحطاط أم انتقال؟

إن الخرافة التي تمثل قوامَ كل الفترة هذه، الخرافةَ التي قادت الفنانين ورجال السياسة على السواء، فولّدت، في آنٍ معاً، قلقاً وتشاؤماً عميقاً، وتفاؤلاً له مسحة من الطوباوية، كانت خرافة الوضع التاريخي الذي لابُدَّ من إعطائه لنهاية القرن هذه. تُرى هل ثمة جيل انحطاط، جيل فساد الأصل الأصيل، بكل معاني هذا التعبير، أو، على نقيض ذلك، هل ثمة عهد من الانتقال، وهو، من خلال ثرائه وتعقيده، يُنبئ بالقرن العشرين؟

لعلَّ تيارات أو مذاهب الجمالية، والانحطاط، والرمزية، تمثل هذا التعدُّد من البحوث بقصد التهرب من ضيق الانزعاج نفسه: فَطُرقٌ مذهب الواقعية ومذهب الطبيعية طرقٌ أتاحت استكشاف العالم، وعيّنت حدودها. وقام العلم باتهام المعلومات التي تُعتبر ثابتة، وسعى إلى فرض عقائد تخصه. فتُرى، ما الذي بقي للكاتب للتهرب من «المنفى الموالي للمادية»، حيث سيقول كلوديل إنهم قد حاولوا الإغلاق على شبابه؟ وإن عيادة الحواس، والاهتمام المُولى للجسد يهبان مكانة مركزية لـ «إيروس» [إله الحب عند الإغريق] في الأدب، إذْ يجعلان من التيار الشبقي مهرباً محتملاً. وسيقوم فيرلين، ولاسيما رامبو بوضعهما أُسسَ شعرهما على «اختلال نظام جميع الحواس»، وذلك في سعيهما الذي ينشد أشكالاً جديدة. وسيمتدح نيتْشه التجاوز اللانهائي للذات ونبذ كل مذهب مثالي ماورائي [ميتافيزيقي]. ولكنْ، هل بوسع الإنسان أن يقود حياته؟ كلا: كذا قال تشيخوف بحنانٍ وبظرف الدعابة، كلا! كذا فعل ستريندبيرغ، بكل ما لديه من يأس. أما مسرح «ميترلينك» الشعري المنعكف على سريرة الإنسان، فلا يعطي جواباً يوحي بمزيد من الطمأنينة الوداعة.

إيروس في الأدب[1]

«في البداية كان الجنس.
والجنس هو الماهيةَ الأساسيةَ للحياة، ومادة التطور،
والجوهر الصميمي بالأكثر للفرديةَ الإنسانيةَ.
الجنسُ هو المبدأ الخلاق أبدياً، وقوة الهدم والفوضى.»

(ستانيسواف بشبيشيفسكي Stanistaw Przbyszewski «قداس الأموات».)

تُرى، هل ثمة حاجة لقولنا إن الأدب، كمثل الفنون الأخرى، قد راح منذ أصوله يحتفل بـــ «إيروس» ويُشيد به؟ «فالعهد القديم»، مع «نشيد الأناشيد» يتغنّى بما هو مقدس بوسيلة ألفاظ شبقية جداً. وإن «سافو» Sapho من جزيرتها الإغريقية ليسبُوس Lesbos، وكذلك «أناكريون»، يُعربان عن ثَمَلِ ممارسات المحب المتغايرة الجنس والمتماثلة الجنس. وفي روما، قام كاتول وبروبِرس بتمجيد خطاب الشهوة. وأحد أوائل الشعراء المترحلين الفرنسيين، غيُّوم التاسع، دوق «الأكِّيتين» يستذكر، سواءً بسواء، حياء الحب العذري وخَفَره، والإفراط المنحرف للهوى الجسدي، كما يفعل هذا أيضاً «رونسار ولويز لابيّه». وعلى نحوٍ موازٍ لهذه الكتابة الشبقية، استَمَرَّ التقليد الفاحش في أعمال كمثل «ديكاميرون»، و«حكايات كانتوربيري»، و«بانتا غرويل»، و«غارغانتوا»، فقد خُلطت الذكرى الفجة لحياة جنسية سعيدة بالتفسيرات الأخلاقية الأوفر جدية ورصانة. واندرج في التقليد هذا جميعُ أعمال اللورد ويلْموت: (Wilmot).

---

(١) إيروس: إله الحب الشبقي عند الإغريق. ويعني هنا: مجمل غرائز الشبق ووجوه التجربة الجنسية المؤذية [«قوة الهدم والفوضى»] اجتماعياً وثقافياً وجمالياً. [المترجم].

تطور المقال الشبقي:

رُغمٍ تواجد أعمال عشقيّة لها من القيمة الأدبية مقدار عظيم، كمثل «فانّي هيل» (١٧٤٨) للكاتب كْليلانْد، أو «جوستين» أو «تعاسات الفضيلة» (١٧٩١) للمركيز دوساد، فليس من اليسير أن يُجعل من العشق نوعاً أدبياً حقيقياً، مع ثوابت يَسْهُل وسمُها. ولا جرم أن الحياة الجنسية تمّ إدراكها ثقافياً على نحو يختلف جداً حسب العصور، وشكّلَ هذا التنوع في الإدراك شرطاً لإنتاج واستقبالٍ يختلفان جداً حسب العصور، وشكّلَ هذا التنوع في الإدراك شرطاً لإنتاجٍ واستقبالٍ يختلفان كل مرّة. ففي القرن ١٩، قام إيروس بدورٍ بيِّن أكثر فأكثر، وعلى الأخص إبّان نهاية القرن. فكان أحد العناصر الأوفر تميُّزاً لجماليةٍ على قيدِ الانحطاط.

إن القصص الخيالية من الوحي الشبقي، والتي تم تأليفها في هذا العصر، قد وُصفت عندئذٍ بأنها خلاعية وإباحية: ومن جراء ذلك، كانت تنتمي إلى مضمار يختلف عن الفنون الأدبية الأخرى. لكنّ أعمالاً كمثل «أزاهير الشرّ» (١٨٥٧) للشاعر الفرنسي بودلير أو «قصائد وموشحات» (١٨٦٦) للشاعر الإنكليزي «سْوينْبُورْن»، قد أتاحت بروز فنون أدبية عُشقيّة تتميز عن النصوص الخلاعية: فبقصد الإعراب عن جميع وجوه التجربة الإنسانية بوسيلة صيغ جديدة، لَجأ الفنان إلى إيروس لجوءه إلى سلاح قوي، فكان أداة ثورته على القيم الأخلاقية القائمة في الثقافة البرجوازية. وترتب على الفنان أن يتحدّى الوضع الراهن: فالبرجوازية تتحكم بالحياة الجنسية مُقْصيةً إياها عن الفنون العليا. ومن المؤكد أن الإيديولوجيا المسيطرة تخشى القوة «الطبيعيّة»، ومن ثَمّ، فهي تخشى الطاقة الفوضويّة، احتمالياً، للحياة الجنسية، فهذه الطاقة لا يسعها إلا أن تُعارِضَ القوى الناهضة بالحضارة التي تبذلها العلوم، على سبيل المثال.

فالأدب، أكثر من أي تعبير فني سواه، يُقدم النشاط الجنسي في صميم المناقشة الأدبية، ويرفضُ الرقابة، ويعارضُ مؤامرة السر التي أضفي عليها صفة مؤسسة منذ القرن ١٧. إن النزعة الشبقية، كما كان الأمرُ قبل سنوات (١٨٩٠)، قد لقيت حظوظاً مختلفة في شتى الآداب الأوروبية: فردود الفِعل

حيال التحدي الشبقي، في نهاية القرن، قد تنوعت جداً حسب الأقطار المختلفة: وفي فرنسا، بنتيجة تقليدٍ أدبي يرجع إلى العصور الوسطى، لبث الاستقبال الذي قوبلت به الأعمال الشبقية أوفرَ ليبرالية منه في ألمانيا وإيطاليا. وبالمقابل، في إنكلترا حيث كانت حرية الكتابة ضيقةً جداً، فكتابٌ مثل «رسم شخص دوريان غريّ» (١٨٩١)، ورغم كون الجنس مذكوراً بالكاد، قد تم انتقاده بشدة من جرّاء منافاته للأخلاق. وروايات فرنسية كمثل «نانا» (١٨٨٠) حيث يعالج «زولا» موضوع البغاء، في عالم الإمبراطورية الثانية الفاسد، قد لقيت في البلاد الأجنبية إشعاعاً بالغاً: فقراءة هذه المؤلفات أتاحت إمكانية التحايل على الرقابة، وإمكانية معرفة المزيد في هذا المضمار. وكان هذا الوضع يسمح أيضاً باكتشاف المطالع أو الأديب كيفَ تقول اللغةُ النزعةَ الشبقية للرغبة الجنسية، متخطيةً مذهب الواقعية: réalisme.

وفي غضون عقْد (١٨٩٠)، غدت مسألة النشاط الجنسي موضوع المزيد من المداولات، سواءً في النقاشات العلمية والسوسيولوجية والاتصالات الدولية حول الفن ونزعات الفن: فلم يعد الأدب الشبقي محصوراً في وصف الوظائف الفيزيولوجية أو الأهواء الجسدية البحتة: فهذا الأدب يُحلل كيفَ تعمل العلاقات الجنسية ما بين الرجل والمرأة، على الصعيد الاجتماعي والثقافي. ويُشدد هذا الأدب أيضاً على السمات الانفعالية والثقافية والجمالية للرغبة الجنسية ولردة الفعل التي تُثيرها هذه الرغبة. ومن ثم، أكد هذا الأدب على الوعي التام بأن «إيروس» هو قوة ليبيدية [قوة طاقة حيوية شبقية] تمارس نفوذها على مجمل المناشط الإنسانية. وبمقدورها أن تُكيِّفَ تجربةً يتم إدراكها بمثابة تجربة جديدة.

تأثير فاغنر:

في ربوع أوروبا كلها، خلال القرن التاسع عشر، تطوّر المقال نفسه حول الجنس كموضوع يُضاف إلى المجتمع الصناعي. والمسرحيات الدرامية الموسيقية «لفاغنر»، وقد لبثت موضوع عبادة حقيقية، أتاحت وعياً شديداً وجماعياً للمنحى الشبقي، وصعَّدت الشهوة ضمن تقاليد فن رفيع، وأتت برسالة

فداء عن طريق الحب الشبقي. فغدا تأثيرها على أوروبا بأسرها تأثيراً بيِّناً، رغم تنوعات التقاليد الثقافية: ففي «سودرنوس» (١٩٠٤) للأديب ليلِيِنْغيرِنْ، الشهوة الشبقية اللامكبوحة لدى البطل المُنحط قد أثارها اكتشافُهُ، (اكتشافٌ من نوع الهلوسة)، التأثيرات الشبقية لموسيقى «فاغنر». وإن «عشق تريستان وإيزولدة» (١٨٥٩) الذي يُثير ذكرى الانتعاظ [ذروة النشوة الجنسية orgasme]، يقوم بتأثير يُهيج لدى بطل «زوعبار» (١٨٨٩) للأديب مانيس، ولدى أبطال «انتصار الزوج» (١٨٨٩) للكاتب بيِّلاذان، ولبطل «إيفلين إينيس» (١٨٩٨) لجورج مُور، ولبطل «انتصار الموت» (١٨٩٩) لـ دانّونزيّو ولـ «تريستان» (١٩٠٣) للكاتب توماس مانّ: (Thomas Mann).

على نحوٍ له المزيد من الوضوح أيضاً، في «دمٌ مُحتَجَز» (١٩٠٦) لـ «توماس مانّ»، كما في «انحطاط الآلهة» (١٨٨٤) للكاتب إليمير بورج، تُوَلِّدُ موسيقى «فاغنر» شهوةً لا يُتَحكَّم بها كثيراً، فهي شهوة خطرة، بحيث أن توءَمَيْ «سيغموند وسيغلِيند» يتم دفعهما مجدَّداً إلى ارتكاب المحارم، والذي شاهداه يُرتَكَبُ على المسرح كدورٍ مسرحيٍّ. وإن فينوس وتانهويزر (١٩٠٧) مُؤَلَّف «أوبْرِية بورْدسليّه»، من إيحاء «فاغنر» أيضاً، يضَعُ على المسرح هلوسةً لاستيهامٍ شبقي على جَبَل «فينوسبيرغ» الأسطوري، وذلك كيوطوبيا خلاعية، تتموقع ما بين الخير والشر لأخلاقية تقليدية، حيث يؤذَن بجميع الانحرافات الأخلاقية: (Perversions).

نزعة المذهب الطبيعي:

إن الكُتَّاب الموالين للنزعة الطبيعية، المهتمين بالتنظيم الاجتماعي للنشاط الجنسي وتورطاته، قد ساهموا، ببعض أعمالهم، في حركات التحرُّر التي تطورت في ذاك العصر. ولبثت عمليات القسْر (التي كانت تمارسها الحضارة على الاحتياجات وشهوة الأفراد)، في صميم رواية «تيريز راكان» (١٨٧٣) للأديب الفرنسي «زولا»، وفي قلب «هيدّا غابلر» (١٨٩٠) للكاتب إبسن. والجوانبُ الأشد خسَّةً للحياة الجنسية قد استحوذت على الانتباه: فثمة «العائدون من الموت» (١٨٨١) لـ إبسن وهي مسرحية طالها جَدَلٌ شديد،

وتعالج تأثيرات مرض الزُّهري، أيَّ أهم المحرمات الجنسية في ذلك العصر، وتُشدِّد على مراءاة المجتمع في هذا الشأن. وكانت العواقب المأساوية، على بعض المراهقين، من حيث تربية جنسية رديئة، موضوعَ «يقظة الربيع» (١٨٩١) لـ «ويْديْكِنْد». وحتى عام (١٩٠٦) صدرَ الرأي العام على هذه المسرحية بأنها مفرطة في تحديها، لكي تُشَاهَدَ على المسارح في ألمانيا. وإن «منزل الدُّمية» (١٨٧٩) لـ إبسن، و«مهنة السيد وارِّن» للكاتب شوْ، و«روح الأرض» (١٨٩٥) و«عُلبة باندور» (١٩٠٤) للكاتب وِدِيكِنْد، مثَّلت جملةً من عمليات الإدراك الشديد بأن الجنسَ، في الزواج كما في الدعارة، يظل موضوع تبادل تسيءُ معاملَتُهُ المتطلبات الأخلاقية التقليدية.

«إيروس» [غريزة الشبق] والموت:

كان تيار رومانسي مَرَضيٌّ يَقرن الجنس بالخطيئة، بالألم، بتدهور النوعية والأصل، بالموت. وسبق لهذا المنحى أن شجع تمثيل المرأة المشؤومة المغوية بمثابة تجسيد للنشاط الجنسي، ولم تزل هذه الصورة تمارس تأثيرها على أبناء نهاية القرن. فراحَ أدبٌ بكامله يصف نسوةً سيطر عليهن وسواس الجنس، فغدون أبالسة بجوهرهنَّ، وحفَّزَ هذا الأدب التصورات السانحة، والاستيهامات المرضية من نوع جنسيٍّ، وهي التي يقوم عليها أساس المجتمع الأبوي القديم Patriarcal. فأوشك هذا المجتمع أن يفقد استقراره بسبب المرأة بصفتها تجسيداً لقوى الطبيعة. وفي «سالوميْه» (١٨٩٢) للكاتب وايْلد، على سبيل المثال، يظهر موتُ البطلة كعاقبة لهوى شبقي يتخطَّى المعايير الأخلاقية. وإن رواية «ستوكير، دراكولا» (١٨٩٧) حيث النسْوة على قيد الحياة يُشخِّصن العدوان الجنسي الذكري بأشكال مقلقة لأنها أُنثوية، هي رواية تُوضح بجلاءٍ الطابع المشؤوم للغريزة الجنسية والسمة الشبقية لفطرة الموت. وهذه الثنائية هي إحدى ميزات الوساوس الفردية والجماعية في القرن ١٩ وهي التي نجدها مجدَّداً في «قداس الأموات» (١٨٩٣) للأديب بشبيشيفسكي (Przybyszewski)، وفي «الجانب الآخر» (١٩٠٩) للكاتب كُوبين: (Kubin).

علمٌ لأخلاق اللانشاط الجنسي (asexualité):

لكن، إلى جانب ذلك، فيما كانت روايات مطلع القرن ١٩ تمثل الزواج كطريق للفردوس، والجنس كطريق للجحيم، قدّم أدب نهاية القرن، من كل علاقة ذكرية / أنثوية، رؤيا سلبية.

وما علينا سوى قراءة وصف الزواج وصفاً عنيفاً في مؤلف «ستريندبيرغ» (رقصة الأموات) (١٩٠١). وإن هويزمنس في كتابه (القهقرى) (١٨٨٤)، وراشيلد في «السيد فينوس» (١٨٨٩)، وجوزيفين بيلادان في «نشيد للخُنثى»، (١٨٩١)، وبشبيشيفسكي في «خُنثى» (١٩٠٦) قد سعوا إلى كيفية تفادي الإنسان أن يواجه الجنس الآخر: وبفعلِ ذلك، أنشؤوا مفهوماً خاصاً «باللانشاط الجنسي الأخلاقي»، مفهوماً يتّصل، في آنٍ معاً، بالتخنث، وبشتى أصناف البتولية، وباللوطة أو السحاق [اشتهاء المماثل]، وحتى ذاك الحين، ومن جرّاء النزعة التلصُّصية (Voyeurisme) [التلذذ بمشاهدة مناظر غرامية مثيرة]، لبثت هذه الأمور بصورة عامة موصوفة بأنها انحرافات للإنسان السوي خُلقياً.

أوتوبيا مذهب شبقي مُحرِّر:

إلى جانب رؤيا نزعة الحب [إيروس] المرضية، وإلى جانب الهرب من كل علاقة بالجنس الآخر، وجدت نهاية القرن حلاً ثالثاً يسعى إلى إيجاد نهاية للمصاعب مع الحياة الجنسية: ألا وهو الانسياق إلى استيهامات مُحرِّرة ذات منحى شبقي. فالجنسُ، بعد تحرُّره من الحب والخطيئة، يُشاد بهِ في مؤلف «شنيتزلير» (الرقصة الدائرية) (١٨٩٧) بصورة خاصة، وفي قصائد «ڤتبيرغ». وخلافاً لمؤلِّفين كمثل «ساشير مازوخ» الذي وصف المُتعة في ارتكاب خطايا فاضحة – في روايتهِ: «فينوس ذات الفروة» (١٨٧٠) قد أكد أن النزعة (Masochisme) وحدها [مذهب التماس المتعة بالعذاب] بوسعها أن تُوَفِّرَ للمرء الرضى الجنسيَّ – وثمةَ معارضةُ أتباع نيتشه: فإن جيد يُقدِّم في كتابه «اللاأخلاقي» (١٩٠٢) رؤيا أوتوبية لنشاط جنسي تولِّدُهُ من جديد حرية كاملة، ويُنشد ستيفان جورج نشيداً للحب الشبقي ما بين المتماثلين

جنسياً. وكلاهما يتجاوزان الشعور بالذنب، وهو شعور يُشبه ما يعانيه المصاب بالعصاب، شعور يلاحق الرؤى الأدبية للتحرر الجنسي لدى شْينتزلير أوستريندبيرغ، على سبيل المثال. وهناك أيضاً روايات عن تحرير رجالٍ ونسوة، على السواء، تنتمي إلى ما قد دُعيَ أدب «المرأة الجديدة»، فهي تشن حرباً على «قيونة» (iconographie). ذاك الزمان [«قيونة» أي: دراسة كل ما يمثل عهداً من أيقونات ورسوم وأوصاف] حيث يُمَثِّلُ نشاط النسوة الجنسي تمثيلاً سلبياً وتقليدياً. فيدافعُون عن شتى رؤاهم التي (Idéaliseés) جُعلت أمثل من غيرها لثورةٍ جنسية، وهذه الثورة، حسبَ روح الفلسفة التي تعيد تجديد العصر تحدى الأخلاق في النظام الاجتماعي الأبوي، وتنحو إلى تطوير علاقة حقيقية ما بين الكائنات البشرية، وقد يُفضي ذلك إلى كون هذا التطوير أساساً لمجتمع قد يرعى شؤون الإنسانية جمعاء.

منحى الشهوانية Sensualisme والنقد:

إن الشهوة الشبقية والحياة الجنسية قد أصبحتا، في زمنٍ أكثر حداثة، موضوعين للدراسة في مضامير متنوعة تنوعاً متصاعداً. واستحوذ النقد على هذين الموضوعين للقيام بتحاليل على صعيدَي الثقافة والفلسفة، مقتفياً ما كان يفعل ستيفان جورج وماري بونابرت وميشيل فوكو وبيتر غيِّه، وستيفن هيث، وجوليا كْريستيفا، وكيت مِيليت، وروجية سكروتون، وإيلين شوواك.

فيرلين ورامبو:

إن شاعر / الشعراء، المتمرِّد، كان له من العُمر سبعة عشر عاماً. «هيَّا! تفجَّر يا صالبي! هيَّا! لأذهبنَّ إلى لجة البحر!» كذا زعق بشدة مركبُه الثمل. وأدخلَ في المركب أخاه البكر بعشر سنوات، وقد ترك في باريس زوجته، وابنه، وعملَه. ها هو آرثر رامبو (١٨٥٤-١٨٩١)، «الزوج الجهنمي»، يستجرُّ على أثره «بول فيرلين» (١٨٤٤-١٨٩٦)، «البتولة المجنونة». وعندئذ، انطلقت سنتان من المغامرة الإنسانية والأدبية المذهلة: «في واقع الأمر، وبكلِّ الإخلاص الذهني، سبق لي أن اتخذت الالتزام بأن

أُعيدهُ إلى حالته البدائية، حالة «ابن الشمس»، ولبثنا نتوه ونتقوَّت من خمر الأقبية، ومن بَسْكوت الطُرُق، فيما كنت على عجلةٍ من أمري لإيجاد المكان والعبارة» مثل: («متسكعون»، «استلهامات»). العلامة الفاضحة خصبة على صعيد الشعر. بيدَ أنها تتخذُ سريعاً مظاهر «فصل في الجحيم». وحدث الانفصال: وانطلقت هناك «ضجة الحانات، وحمأة الأرصفة» في نظر فيرلين: وبالنسبة إلى رامبو، حانت آونة الصمت الشعري. وكان لـ «سارق النار» عشرون عاماً من العمر.

عَرَجُ فيرلين:

في عَقد أعوام (١٨٩٠)، عقب موت رامبو، كان بول كلوديل طالباً، وصادف فيرلين العجوز على أرصفة باريس، واحتفظ في ذاكرته «بالصدمة على الإسفلت / صدمة عصا الحاج المسكين، وصدمة قَدَمة العارجة؛ إنها صدمةٌ بدت تؤكد على إيقاع تفعيلتها حيال أُذنيّ نصيحةَ فنِّه الشَعري: هلاّ فضّلت، أيها الشاعر، هيَّا فضّلْ، فَضّلْ، فَضّلْ، فَضّلْ المُفرَد!» «عرج فيرلين هذا، وهذه المشية الجريحة ما بين السماء والأرض» يُعرِّفان النتاج، والرجل، كذا كان رأي كلوديل. لا لبسَ هناك، ولا غموضَ، بل ثنائية: «الملاك» و«البهيمة النعسانة»، وكلاهما يسعيان إلى «التعايش». إنسانيةً، بل في غاية الإنسانية الطافحة كانت مغامرة فيرلين، الكاثوليكي والخليع.

نعلتا رامبو السريعتان:

أما الشاعر رونيه شار فقد صاح بإعجاب: «نعِمَ ما فعلت بذهابك، يا ارتور رامبو! فنحن بعضُ الأفراد نرى، دونما برهان، أن السعادة ممكنة بصحبتك». إن فرلين وقد سحره «الشيطان المراهق»، و«كلوديل» الذي تلقى بمثابة وحي شعرَ «قديس شارْنفيل»، و«جيرمان نوفو»، و«ديو لاروشيلّ»، و«جونيّه»، و«شار»، فإن جميعهم يصدقون رامبو، ولكن بمعزل عن كل برهنة. فالذهب، كان خيماويّ الكلمة [أي الشاعر] وقد وجده حقاً: «قد غيَّرُوا بيت الشعر» كذا أعلن مالارميه خلال مؤتمرٍ في جامعة

كامبريدج. بيدَ أن رغبة رامبو الحقيقية في تجاوز بروميتيّه Prométhée [إله النار عند الإغريق] كانت رغبته النجاح حيث فشل المسيح، حسب رأيه: - «لم يستطع يسوع أن يقول شيئاً في السامرة» - رغبته في «تغيير الحياة». «الانطلاق في المودة والضجّة القشيبتيْن» اللتين تغنى بهما «الاستضاءات الذهنية» (١٨٨٦)، تُرى، هل ينجم ذلك عن إقرار بالفشل، وهو استهلال لاختيار الصمت؟ فالرجل الشاب الذي يرحل عن العالم في السابعة والثلاثين من عمره، وعقب بضع سنوات من الحياة العلنية، كان يعلم كم هو ثري لغزُ سرّه، وهذا ما أنحى عليه بالملامة الشيوعيُّ أندريَه بْروتون في «بيان النزعة السريالية الثاني» (١٩٣٠): «ما من جدوى في النقاش مجدداً حول رامبو، فهو مذنب أمامنا: فقد أتاح ولم يجعل من المستحيل تماماً، بعضَ التفسيرات التي تلحق العار بأفكاره».

- نيتشه - (١٨٤٤-١٩٠٠)

«لابُدَّ أن تحيى لكي تُسيطر على حياتك فتتمنَّى لها تكراراً أبديّاً..»

(فريدريك نيتشه، Friedrich Nietzsche «هكذا تكلم زارادشت»).

تُرى هل البحر الأبيضُ المتوسط يُلاحقه وسواس إنسان أسمى؟ لرُبما. فإن رواية «العذارى على الصخور» (١٨٩٥) للكاتب الإيطالي ألفاغنيريّ (الانحطاطي) ألا وهو الأديب دانّوزيو، تُقدِّمُ وصفَ شخص «كلاوديو كانتيلمو»، الإبيقوري المحب للحياة، الموالية للنزعة القومية، والذي يجذبُه بعضُ الميل إلى الموت، وعلاقاتُه بالانحطاط والموت يُفترَضُ أنها تُفضي إلى انبعاث «إنسان أسمى» من بين الأموات. وفي الرواية الرمزية: «مافاركا» الموالية لنظرية المذهب المستقبلي (١٩١٠) للأديب مارينيتّي الشاعر، يُجَسِّدُ شخصُ «مافاركا» الإنسانَ الأسمى تحت مظاهر إنسان ذي نزعة مستقبلية، إنسان تكنولوجي، بينما يُشخص بطلا الكاتب الكريتي «كازانتزاكيس»، أي «زوربا» ونقيضُه «بوسّ»، الإنسانَ الأسمى بشكل مدّاحٍ تابع لمذهب الوجودية ويُشيد بالحياة الدنيوية، فالمدّاح هذا ملتزم سياسياً. وأوصاف الشخصيات الثلاث المختلفة جداً، وقد استُوحيت من منحى نيتشه، هي في الحين نفسه مختلفة كثيراً عن مفهوم نيتشه حول «الإنسان الأسمى». فشتانَ ما بين فلسفة نيتشه وما قد استطاعت أن توحيه للأدباء. وخلال عقد (١٨٩٠)، لبث هذا الفيلسوف موضوعاً للعديد من المناقشات، لكن أعماله قلما أضحت معروفة.

وفي غضون القرن العشرين، ترك نيتشه أثره على توماس مانّ، وروبيرت موزيل. وخلافاً لكثيرين آخرين، تبدو أعمالهما على مزيد من التوافق مع فلسفته، وقد دَفَعت بطابعها أسلوبَهما ومواضيعيتَهما [جملة مواضيعهما الخاصة] وإن تأثير فلسفته على الأدب الأوروبي، منذُ عقد (١٨٩٠) وحتى القرن العشرين، تأثيرٌ لا جدالَ فيه البَتّةَ.

حياة نيتشه وأعماله:

قام الناقد جورج براندس، في مدينة كوبنهاغن وطوال شهرَيْ نيسان / أيار أي إبريل / مايو، بسلسلةٍ من المحاضرات حول موضوع «فريدريك نيتشه». وفي السنة التالية، نشر باللغة الألمانية مقالةً مُسْهَبَةً عنوانها: (المذهب الراديكالي الأرستقراطي: دراسة عن فريدريك نيتشه). وإن مقالة «براندس»، إلى جانب وصف حياة نيتشه الذي أنجزهُ الناقد والشاعر السويدي «أولا ناوسون»، قد أسهما كلاهما بشدّةٍ في إخراج هذا الفقيه اللغوي والشاعر الألماني إلى النور، بعد أن لبث القرّاء يعرفونه معرفةً سيئة. وخلال زمن قصير، أصبح نيتشه انطلاقاً من سنوات (١٨٩٠)، موضوع مناقشات وظاهرة دارجةً في ثقافة نهاية القرن. ظلّ نيتشه وبراندس يتراسلان باستمرار منذ عام (١٨٨٧)، كما كان الناقدُ، إضافةً إلى هذا، من بين الذين تلقّوا إحدى بطاقات الجنون الشهيرة، إبّانَ أزمة اختلال عقل نيتشه في مدينة تورينو، خلال كانون الثاني / يناير سنة (١٨٨٩): (بعد أن اكتشفتَني، لم يكن مأثرةً من مآثرك الأريبة أن تجدني! وما هو الأقسى، الآن، هو أن تتخلص مني – [التوقيع] «المصلوب»).

وُلِدَ نيتشه في ١٥ تشرين الأول / أكتوبر (١٨٤٤)، بمدينة روكنْ، وعقب دراساتِ الفلسفة الكلاسيكية، عُيِّنَ عامَ (١٨٦٩) أستاذاً في بالْ، حيث درّسَ حتى استقالته لسبب صحيٍّ عام (١٨٧٩). وفيما بعد، أقام باستمرار في إيطاليا وسويسرا، حيث لبث في غالب الأحيان مريضاً ووحيداً جداً، وكتب العديد من أعماله الكبرى حتى رُزِئَ بأزمته في تورينو. وبدءاً من كانون الثاني / يناير (١٨٨٩) وحتى موته، في شهر آب / أغسطس (١٩٠٠)، عاش منعزلاً ذهنياً وجسدياً، وقد لقي العناية أولاً في منزل والدته بمدينة نامبورغ،

وانطلاقاً من عام (١٨٩٧)، في منزل شقيقته بمدينة وايمار. ومن بين الأشخاص الذين سيكون لهم أهمية في نظر نيتشه – أروين روهد، وجاكوب بورخاردت، وفرانس أوفربك، وبول ريه، وبيتر غاست، ولو اندرياس سالوميه – ولا جرم أن ريشارد وكوزيما فاغنير هما اللذان يمهران بتأثيرهما الأعمق حياتهُ وفكرَهُ.

ما بين أبولّون وديونيسوس(*):

في عام (١٨٦٦) قرأ كتابَ «شوبنهَور» (العالَمُ بمثابة إرادةٍ وكتصورٍ وإدراكٍ حسيٍ) وغيرت هذه القراءة التصور الذي بقي لهُ عن ذاته، بصفته فقيهاً لغوياً وفيلسوفاً. وفي (ولادة المأساة، أو النزعة الهيلّينية ونزعة التشاؤمية Pessimisme) (١٨٧١)، وإذْ انطلق من المعارضة ما بين ديونيسوس وأبولون، رَسَمَ خطاً فالاً ما بين الإرادة والعقل، وذلك هو انقطاع خَتَمَ بوسمه الفلسفةَ منذ تاريخ الإغريق القديم. وإن محاولة التقليد الفلسفي في الحرص على مبادئ العقلانية، والجانبَ الأبولوني لحوارات «سقراط» قد أصبحا في نظره، عاقبةَ تدهورٍ طبيعي. أما هو فعوضاً عن إلغاء القطيعة، فسعى إلى إخفائها بوسيلة أوهام وتفسيرات جديدة، بقصد إقصاء مبدأ الإرادة الديونيسيَّة. وفي رأي نيتشه، إن المَنْقذَ الوحيد، على نقيض ذلك، هو أن يستسلم المرءُ إلى الاستيحاء عن طريق عبادة ديونيسوس وفلسفة الكينونة لما قبل سقراط (هيراكليتوس وإمبيدوكلس). وهذا ما لا يأذن به: لا تَزَهُّد «شوبنهَور»، ولا التضحيةُ بالحياة في المحبة المسيحية، ولا علمُ الأخلاق لدى مذهب النزعة الإنسانية humanisme، فذلك كله لا يُمكن أن يطرأ إلا على ضوء جمالية جديدة، كما يجد الإعراب عنها في موسيقى «فاغنر» وفي فنه «الكلّي» L'art total.

شكلت أعمال نيتشه نقطة انطلاق هامة بالنسبة إلى مستقبل فلسفته. غيرَ أن تحولات هامَّةً وعميقَةً جرت فيما بعد في هذا المضمار. وهكذا، فإن الفن، مثلاً، فَقَدَ وضعه المتفوق. فمنذُ «ولادة المأساة» حيث يُشَكِّلُ الفن «أسمى واجب

(*) أبولون: إله الجمال عند الإغريق. وديونيسوس: إله الخمر عند الإغريق. [المترجم]

والنشاطَ الميتافيزيقي. [الماورائي] بحصر المعنى للحياة»، وحتى الأعمال اللاحقة حيث لبث الفن في غالب الأحيان – ولكن لا بصورة مشاركة – موصوفاً بأنهُ وهم وكذب. وهذا ما تَسَبَّبَ عامَ (١٨٧٨)، بقطيعة مع «فاغنر» الذي ستوصف منئذٍ سماتٌ نزعته الرومانسية المتأخرة زمنياً، ومنعطفهُ المسيحي، بأنها أصنافٌ من الكذب والمخاتلة تقوم بوظيفة الدين ذاتها، طوالَ قرون. وانطلاقاً من مؤلفه: «إنساني، إنساني بمقدار مُفرط» (١٨٧٨-١٨٨٠) راحَ نيتشه يطور أسلوبَهُ الحِكَميَّ aphoristque[1] وجعل أسلوبه يترقّى، وأمست فكرتُه تتفكك في أشكال راديكالية ذات عناصر متعدِّدَة.

إرادة القوة:

إن مفهوم الإرادة، بعد ظهوره في «ولادة المأساة» تحوّل إلى مفهوم أوسع نطاقاً لإرادة القوة والاقتدار. وفي كل مكان حيث يتواجدُ شيء من الحياة، فثمة إرادةٌ تعرب عن ذاتها. والتفسير هو إرادة منح معنىً للعالم. وكلما يعرضُ تفسيرٌ معيَّنٌ المزيد من آفاق الاحتمالات، كلما أصبحت إرادة التوصل إلى هذا المعنى، على مزيدٍ من العظمة، وليست كذا مأثرة عظيمة على منال الضعفاء. فالضعفاء يلتجؤون إلى الوهم: وهو أنه لا يتواجد سوى معنى واحد يُعطي للعبث [العبثية] (Absurdité) – والإيمان «بالله» هو أحد هذه الأوهام الأشد انتشاراً. فالانقطاع عن أوهام التفسيرات المُعَولَمَة globalisantes يعني القطيعة، قبل كل شيء، مع تزهُّد الفكرة المسيحيَّة، واتخاذ القرار بأن "الله" مات، وتكليف المرء ذاتَه بمهمة إعادته تقييم جميع القيم.

إلى جانب «إرادة القوة»، هناك تصوراته حول «إنسان متفوق أسمى» و«عودة أبدية» فهي تلبث وجوهاً مركزية تظهر في: «هكذا تكلم زارادشت» Zarathustra (١٨٨٣-١٨٨٥). ولا تستمد فكرةُ إنسان أسمى منبعَها من المُثُل العُليا لِعرق من الأسياد: «الأرستقراطيين»، أسيادٍ شُقر وذوي عضلات مفتولة. فالإنسانُ المتفوق الأسمى لا ييأسُ في غياب معنىً يستطيع موت "الله" أن يُوَلِّدَهُ.

---

(١) المتسم بأقوال مأثوره. (المترجم)

فعلى العكس من ذلك، يُقَدِّمُ إمكانية التغلُّب، ومن ثم، رسم الخطوط الهامة لتفهمٍ ذاتي الاستقلال ومستقل عن العالم ذاتياً، بمعزل عن كل أصناف القسْر الماورائي [الميتافيزيقي] ولابُدَّ لهذا الانتصار أن يحدث دون هوادة، فليس له نهاية بل يتكرر باستمرار. كذا هو الإنسان المتفوق الأسمى – وأقلُّه، في الكثير من التفسيرات – فهو مشارك لمفهوم العودة الأبدية: «عليك أن تَعيش لكي تتحكم بحياتك وتتمنى لها تكراراً أبدياً». وأن أوج هذا التبرير لعالم جديد، عالمٌ يدعوه Kosmodicé [عالم فلسفة الكون] يُشار إليه بتعبير لاتيني، أي «الحَلَقَة الأبدية» (Annulus aeternitatis) «تتألق فيه مجدداً شمس المعرفة عند قيلولة الظهيرة، وتلتف أفعى الأبدية في ضوء الشمس – وذلك هو عصرهما، يا أخوتي من الجنوب». إن «إرادة القوة»، «الإنسان الأسمى» «العودة الأبدية للشيء ذاته»، فكل هذا لا يُشكل «جوهر» فلسفة نيتشه. فهذه العناصر هي في تحركية [تجديد مستمر monvance] أبدية، في أفق رؤيا مُناهضة للميتافيزيقا ومعارضة لتيار العالم التشاؤمي. وإن قارئ نيتشه يُحَثُّ بذلك على أن يخلق لذاته قراءةً أو عدة قراءات لنصوصه وللعالم.

تأثير «زرادشت»:

يُدْرَكُ «الإنسان الأسمى» خلال عقد (١٨٩٠) بمثابة فكرة فلسفة نيتشه المركزية، وأزهرت تصورات لا حصرَ لعددها عن «الإنسان الأسمى»، في فنون عهد الانحطاط وأدبه. وللمرة الأولى تمت صياغة هذه الفكرة في زارادوسترا. وتلقّى القرّاء هذا النتاج بصفته التعبير الشامل «لتعليم» نيتشه وخلال سنوات (١٨٩٠)، سحر هذا العمل النخبة الأدبية: فهو فلسفي في نثره، وشعري في أسلوبه وكتابي [أو بِيْبلي Biblique نسبةً إلى الكتب المقدسة] في أمثاله، و«نبوي» في لهجته. وإن التصور فيه عن «الإنسان الجديد» الذي يتغلب «خلال لَعبه وطيرانه ورقصه» على أصناف الضيق والشدّة الميتافيزيقية، وعلى آلام شعب بات مُستعبَداً في فرديّة تفوق الإنسان، وعلى قوة خالقة تعيد النُظُمَ في القيم، فيُصبح صورة نموذج «جديد» للفنان. ويُعاد التساؤل عن الدين المسيحي وعلم الأخلاق، وذلك خلال عقد (١٨٨٠) وفي:

«المعرفة البهجة» (١٨٨٢)، يصف هذا المؤلَّف، ما بين أمور أخرى، نموذج إنسان جديد ينعم بمزيدٍ من الحرية؛ ومع «تجاوز الخير والشر» (١٨٨٦) يُحلِّل لعبَ «قناع الحقيقة»، وفي «سلالة علم الأخلاق» (١٨٨٧) ثمة هجاء «لأخلاق العبيد»: أي علم الأخلاق المسيحي. ونجد كل هذا أيضاً في الأعمال المتأخرة زمنياً: «غسق الأصنام» (١٨٨٨-١٨٨٩)؛ وفلسفة هذا الكتاب يتم تلقينها بُعنفِ ضرباتِ المطرقة؛ كما في: «المسيح الدجال» (١٨٨٨).

أمّا كتاب «ها هو الرجل» (Ecce Homo) فهو «سيرة حياة» نيتشه، ولم يصدر إلا عام (١٩٠٨). لأن «زارادوسترا» عمل فلسفي مليء بالاستعارات والرموز، وغالباً ما تظلُّ خبيئةً مُستغلقةً وذات تفسير مُعقّد، وتم اعتبار نيتشه فيلسوفاً شاعراً – مقتسماً هذا القَدَرَ مع كيركغارد –. بيدَ أن أسلوب كتابةِ نيتشه ليس «شعرياً» بالمعنى التقليدي لهذه اللفظة. إن أسلوبه مُركّبة composante لطريقة فهمه الفلسفة. وهكذا يظهر في «هكذا تكلّم زرادشت»، في حِكَمِ أمثاله، في «تقريظ لديونيسوس» (١٨٨٨)، وكذلك في الدراما الصغيرة «أمبيدوكل» (١٨٧٠-١٨٧١) المستوحاة من هولدرلينغ. فاللغة والكتابة تُعربان عن ازدراء فكرةٍ تتمرد على القيم الأخلاقية والعلمية والدينية. وإن نظريته حول «مذهب المنظورية» [perspectivisme: يقول بأن كل معرفة تكون نسبية] هي التعبير عن ذلك: فمن الممكن أن يُفسَّر العالم بجمٍّ عديد من الطرق. وليس للتفسيرات عينها أي طابع حقيقةٍ أبدية؛ فهي بالأحرى أصنافُ منظورٍ موقتة إلى جانب أصناف سواها وفي المواضيع ذاتها.

على نحوٍ مفارق، نجهل تماماً الطريقة التي يتوسل بها نيتشه – ولا سيما في «هكذا تكلّم زرادشت» – فينتقد بشدة، وبسخرية، الشعراء: في رغبتهم أن يكونوا «راديكاليين»، فهم يُوَلِّدُونَ مجدّداً وبدقةٍ الظروف التي من المفترض أن يتعلّم «الإنسان الأسمى» التفوّقَ عليها. ويبدو العديد من المؤلفين المتأثرين بنيتشه أنهم اكتفوا بسلوكهم داخلَ نصوصه، ولم يسعوا إلا وراء تعابير أنيقة، غزيرة الإيحاء و«راديكالية» حول كل شيء وحول لا شيء. وهكذا فإن ستيفان جورج يبدو أنه يستخدم نصوص نيتشه ولاسيما «زارادوسترا» كمثل مرآة اعتباطية لتصوراته الخاصة. علاوةً على الجنون، فأعظم ما رُزِئَ به نيتشه

من شقاء هو نجاحه. فطوال العديد من السنوات، كان قَدَرُهُ كونَهُ مفكراً وفقاً لذوق عصره الدارج، ووسيطاً لوحي الأدب، المُورِّد لجُمَل مُعَدَّة لذوات متذوقي فُنون الجمال. وكثيرون من رأوا أنهم يفهمون الفيلسوف لأنهم أحبوا الفنان، وكان هذا الإعجاب الأدبي يُصَيِّرُهُ مشبوهاً في نظر الفلاسفة الحقيقيين (وأحد من هؤلاء الفرقاء لم يكن تماماً على خطأ)، كذا لاحظ، منذ عام ١٩٠٤، جيوفاني بابيني في مؤلفه: «النقد».

تلاعب القناع:

كثيرون هم قُرَّاء نيتشه الجديُّون الذين عدلوا عن إشارتهم إلى شخصية واحدة أو فكرة واحدة بصفتها (جوهر) فلسفته. بل على نقيض ذلك، فإنهم شددوا دونما هوادة على أن نصوصه تمتنع عمداً عن التجمع. وقد كتب نيتشه: «لست على ما يكفي من الاطلاع لكي أنتمي إلى مذهب – وحتى لا إلى مذهبي». وظلت مهمته بالأحرى الإشارة إلى طرق ممكنة لقوله «نَعَمْ» للحياة، بدلاً من قوله ما تشتمل عليه واقعةُ الحياة. وتُدرَك تماماً قوة نصوصه بمثابة صنفٍ يُعارِضُ الوحدة. وأثار «جاك ديريدا» قضية معرفتنا إن (لم يكن نيتشه مع كيركغارد، أحد الرجال النادرين لإنتاج اسمه من جديد، وللتلاعب بالتواقيع، والأقنعة، والهويات).

- سْترِينْدبِرْغ -

Strindberg (١٨٤٩-١٩١٢)

«السؤال دون إجابة والشك واللايقين والسرّ،
هذا هو جحيمي..»
(أوغست ستريندبرغ August Strindberg..)

للأديب أُوغست ستريندبرغ شهرة إنسان مجنون، إنسان يكره النساء، كاتب يعرضُ في مسرحياته الدرامية الكئيبة، وبدون وسواس، حياته الخاصة وحياة الآخرين. وفي أغلب الأحيان المفرطة، ننسى أنه هو بذاته قد أخرج على المسرح خرافة ستريندبرغ.

حياة تملؤها التناقضات:

حسبَ ألفاظِه هو، وُلد «ستريندبرغ» في زمن قديمٍ هنيءٍ حيث لبثت القناديل على الزيت، وعربات الخيول للمسافرين، وروايات بثمانية من المجلدات. وتُوفي في مدينة مسقط رأسه، ستوكهولم، بعد اكتشافه عصر البخار والكهرباء، وبعد أن عاش حياةً مُترحّل. وعقب بكالوريته، عكف على دراسات الفنون، والأدب والطب. ولم ينهِ أيةً واحدةً منها. وحاول أن يمتهن التمثيل فأخفق. وفي غضون أطول فترة من حياته، عاش «ستريندبرغ» من كتاباته، كصحفي في البداية، ثم بنجاح روايته «الغرفة الحمراء» (١٨٧٩). وخلال فترة أخرى، تم استخدامه في المكتبة الملكية، مسؤولاً عن دائرة تاريخ الفن، ودائرة الخرائطية، ودائرة علم حضارة الصين. وأحبَّ «ستريندبرغ»

مدينة ستوكهولم وشاطئها الذي تحف به الجزر. غير أنه ابتعد عن وطنه طوال أكثر من عشرة أعوام في أوروبا: بباريس وبرلين وكوبنهاغن، ولم تكن أية زوجة من زوجاته الثلاث سويدية، ولم تكن واحدة منهنَّ مناسبة لمثله الأعلى. لم يَقُم «ستريندبرغ» بتجربة الشغل الجسدي ولم يعرف شيئاً عن الطبيعة. والتجارب التي يصفها ناجمة بالأحرى عن جو الحياة الحميمة: الزوجان، الجنس، الشهوة الشبقية. ويُعارض مواضيعيّة [جملة موضوعاته الخاصة Thematique] هذه فضوليةٌ شرسة. فإن حِسَّهُ الدقيق بالملاحظة لأخبار الحوادث اليومية عبر الصحف، والمقترن بقراءاته الكثيرة أمدّه بمعارف انتقائية، من الكيمياء إلى التنجيم وإلى إخضاع القوى الخفية للسيطرة البشرية occultisme، ومن اللسانيات إلى السيكولوجيا. فثمة قلق مستمر، ومُنتج، يجعله يُغيِّر آراءه دون هوادة. فهو مُلحد، فوضوي، اشتراكي وخيميائي، مسيحي متصوف، جم الحماس في المساجلة، يتحرك دونما انقطاع، لا يكف عن اتصاله الدائم بأجَدِّ الأفكار، وقد شابة البعضُ تَبَحُّرَهُ في المعارف بتبحُّر «غوته»، بيدَ أنه كان نوعاً هيستيرياً من «غوته»، لا نموذجاً مثالياً، بل رجلاً عصرياً على قلقٍ وتمزُّق.

مُلاحظ المجتمع:

نشر «ستريندبرغ» أعمالَهُ طوال المزيد من أربعين عاماً ونيّف. وراحت أعماله الهائلة تكشف هويته الأدبية، فكان دواليك: مؤرخ الثقافة، فقيهاً لغوياً، رسّاماً بالألوان، شاعراً، روائياً، مؤلفاً مسرحياً.. وحرر كتاباته عن الدين، والسياسة، والنساء بالطبع. وتناول ملفاتٍ عديدة – التعليم، نزعة الواقعية، التاريخ –، على سبيل المثال في الروايات: «قارع الأجراس الرومنسي في رانو»: هي رواية تتحدث عن تَمَلّ الحواس، و«أناسٌ من همسو» (١٨٨٧): هي رواية تشتمل على وصف فكاهي لحياة الشعب. غير أنه بصفته مؤلفاً مسرحياً قد حاز بخاصة شهرته في الأدب العالمي، مع خمسين مسرحية ونيف، ومؤلفات سحرية أخّاذةً، ومسرحيات درامية للسلوك الديني، ودراسات سيكولوجية، ومسرح تاريخي يزدان بمشاهد عظيمة، ومسرحيات صغيرة من فصل واحد.

بدأ «ستريندبرغ» نشاطه مستعيداً التساؤل عن المؤسسات الاجتماعية والدينية: فأعماله الحاسمة متشرِّبة بالمَثَل الأعلى الديمقراطي / الراديكالي للحرية، وبنزعة شكوكية أساسية، وقد كتب: «المعلم أُولوف» (١٨٧٢) فيما عكف على التفكّر في الكومُّونة بباريس [حركة سياسية حدثت في باريس بعد حرب ١٨٧٠]، وجرت حوادث هذه المسرحية خلال الاصلاح في السويد، فكانت فترة انتقال حيث تتأرجح مفاهيم الصواب والخطأ، مفاهيم الحقيقة والبهتان. وإن أُولوف هو الشخص الكبير الأول «لستريندبرغ»: فهو موسومٌ بالارتياب، ومتمزق ما بين الثوروي «غيرت بوكْبرانتْاره»، الذي انتهى به الأمر إلى وصفه بأنه «خائن»، وبين الملك «غوستاف فازا» البرغماتي [النفعي]. وأنجَزت هذه المسرحية القطيعة مع تقاليد الدراما التاريخية: فالأفكار في العمل المسرحي، وليست الشخصيات على شيء من التماسك المتراص.

وإن البطل «أرفيدفولك»، كمثل مغامرٍ، هو مَن تتبدَّد أوهامُه في «الغرفة الحمراء»، ويذهب بنا، من خلال «نسيج من البهتان» في المجتمع. وتُدخل هذه الرواية الناقدة / الاجتماعية «الاختراق» العصري في السويد. وقد فَضَّلَ «ستريندبرغ»، على اتساع مدى الملحمة، أسلوباً نثرياً سريعاً وطبيعياً، أسلوباً قد نجم من ملاحظات دقيقة غالباً ما تنزع إلى الكاريكاتور الساخر. ونجد من جديد هذه النزعة في المشاهد السوريالية لهجائه في: «البيارق السوداء» (١٩٠٧). وفي: «المتزوجون» (١٨٨٤-١٨٨٦)، لابُدَّ للأخبار أن تُظهر أهمية المجتمع في الصلات ما بين الجنسَين، وأيضاً ما يعانيه المرءُ في مكافحته هذه الظاهرة. ومنذ مؤلَّفه «المملكة الجديدة» (١٨٨٢)، بات الأديب شخصاً غير مرغوب فيه لدى المجتمع السويدي الصالح الذي رفع عليه دعوى تجديف. وفي الحين ذاته، صدمت تصوراتُه المناهضة للحركة النسويّة (Antiféministes) وعن الزوجين، عدداً من تابعيه وأبعدتهم عنه. وفي أعقاب كل هذه الضجة، عزف «ستريندبرغ» عن نقد المجتمع الديموقراطي سعياً إلى دراسات سيكولوجية لأوساط الأرستقراطيين والمثقفين، فكتب «تشريحات حيوانية حيَّة» (١٨٨٧). وإذ طفق يستوحي سيكولوجيا الإيحاء رغب في أن يُقَدِّمَ، بدقة وموضوعية، «معركة الأدمغة».

فإن أعماله «الأب» (١٨٨٧)، و«الآنسة جوليا» (١٨٨٨)، و«الدائنون» (١٨٩٠) قد عالجت كلها الموضوع المركزي للمعركة ما بين الجنسَين. وبيان مؤلفاته الهامة في المسرح الموالي لنزعة المذهب الطبيعي سوف يحرِّرهُ المؤلف في تمهيدٍ لروايته: «على شاطئ البحر الفسيح» (١٨٩٠)، وهي الرواية الأخيرة لهذه المرحلة الأولى من أعماله، حيث ينعم البطل «بُورْغ»، وهو إنسان أسمى، بحساسية عظيمة، ويلقى حَتْفَهُ غريقاً في لجة البحر أي في «أُم الجميع»، وقد مهرت هذه الرواية بطابعها جميع عصره.

شكوك وترددات:

في منتصف عقد السنوات (١٨٩٠)، رُزِئَ «ستريندبرغ» بأزمة عنيفة أفضت به إلى أن يُعيد النظر إعادةً كاملة في تصوره العالم. وخرَجَ من هذا الأمر مؤلَّفٌ غريب عن الارتداد إلى 'الله' وهو: «الجحيم» (١٨٩٧): فقد اعتقد الكاتب أنه مُلاحق من قبل قوى رديئة وقد وقع تحت سيطرتها، وراح يُفسر انزعاجاته تحت أضواء دينية وخبيثة سرِّية، فيما بقي يحتفظ بالانطباعات الصحية بفضل «فطنة من نزعة طبيعية»، فإن جحيم هذا الأديب كان يرتدي سمة عصرية. ورغم تأطر العالم الديني، فالعالم ليس له مركز متلاحم منطقياً: وفي حيِّز «الله» ومكانه، ثمة «قوى» منتشرة وهي تارةً سلطاتٌ مُطلقة، وتارةً أخرى أصناف من عدم الأهلية المتبجِّحة. غير أن كل شيء بوسعه التغيُّر، وفي النهاية، تأرجح هذا الأديبُ ما بين الريبة والإيمان. فقال: «تظل المسألة هذه دون إجابة، فهناك الشك، واللايقين، والغموض، وهذا هو جحيمي!» [جحيم كلِّ من لا يؤمن].

أما المحاولات الأدبية، خلال الأعوام اللاحقة، فقد استعادت تقليداً أدبياً من النوع الديني والصوفي، ولكنهُ في عالم فاسد أخلاقياً افتقدَ استقرارهُ، وهذه المحاولات جعلت من «ستريندبرغ» مبتكراً للدراما العصرية، إن لم تكن تابعة للنزعة العصرية، فهي تؤذن بالمذهب السريالي وحتى باللامعقول أي بالعبثي. وفي مؤلفه «طريق دمشق» (١٨٩٨)، ينغمس الجميع وكل شيء في شبه واقع حقيقي يتعذَّر تحديدُه وتعريفُه. فالشخصيات بيادق لعب غامض،

حيث شيءٌ ما يستحيل إثباتُه أو تحديد هويته، وحيث تَطمسُ تغيراتُ المقاييس والتحولات إحداثيات العالم المقروء المتينة: العمل، الحيِّز، الزمان، الفرد — فإن «ستريندبرغ» هو أيضاً معاصرٌ لنظريات أينشتاين: (تُرى أين أنا؟ أينَ كنت؟ هل حانَ الربيع أم الشتاء أم الصيف؟ في أي قرن أعيش، في أي كون؟ هل أنا طفل أم شيخ عجوز، رجل أم امرأة، إله أم شيطان؟ مَن أنت؟ هل أنتَ أنت، أم أنت أنا؟ هل هي أحشائي التي أراها حولي؟ هل ما أراه حولي نجوم أم انعكاسات عصبيةَ في عينيَّ؟ هل هو الماء أم هي عبرات ناظريّ).

حملت مسرحيات الأديب الأخيرة السمة العميقة من الارتياب الأونطولوجي [علم الكينونة]. وفي الدراما «حُلم» (١٩٠١) استخدم بشكل آلي التكرارات، والتحولات، وتغيرات الديكور المنزلقة. فالحلمُ، والشعر. وحقيقة الواقع، تتواجد في مشهد الأهواء هذه. ولا تتجمع هذه المشاهد حول عقدةَ واحدة هي ذاتها، لأنها تتمحور على نحو بلاغي حول الموضوع: «هَلاّ نتحسّر على الإنسانية!». وفي مؤلفه «رقصة المَنيَّة» (١٩٠٠)، راوح الحديث مكانه في نزاع الزواج، نزاع واقعي على نحوٍ ظاهر. وبالمقابل، تعلم القبطان فيه بعض الأمور عن الحياة والوفاة. وتبدَّى تلقّنه بإشارات ناطقة بليغة. وثمة طرق بصرية مُحكَمَة تُحطِّم المنحى الموالي للواقعية réalisme وتجعل المرءَ في وجود نزاع ميتافيزيقي خلفَ هذا الجحيم الدُنيوي. وحتى المسرحيات الدرامية التاريخية، كمثل «شارل الثاني عشر» (١٩٠١). تشتمل على بعض الانطباعات النرجسيَّة. وفي المسرح «الحميميّ» بمدينة ستوكهولم: «منزل محروق»، «البجع»، «سوناتا الأشباح»، وقد كُتبت عام (١٩٠٧) تقوم المنازل بالدور الرئيسي. وكذلك المنازل الكئيبة. فالأديب يختبر هنا أشكالاً درامية جديدة تؤذن بمسرح اللامعقول، مسرح العبث.

السير الذاتية Autobiographie:

احتل «ستريندبرغ» الكاتب المسرحي مكانة بيِّنةً في الأدب العالمي. وكان جديراً باستحقاق آخر، ألا وهو لقب كاتب السِّيَر الذاتية. وبالمزيد على ذلك، كان يتوخى أن ينشر تحت العنوان ذاته اثنتي عشرة من مسرحياته التي بقيَ يعتبرها بمثابة سير ذاتية. ومنها ما يلي: «ابن الخادمة» (١٨٨٦) وهي

مسرحية تروي قصة تنتمي إلى مذهب الطبيعية، قصة حياة تعتمد التطور الثقافي والفني. وثمة «مرافعة معتوه» (١٨٨٧-١٨٨٨)، بعنوان فرنسيٍّ وهي رواية حب باهرٍ ومقلق، في آن واحد، وسردٌ وقائعها معقد، بينما أخذ الوصف الشخصي الذاتي في «وحيد» (١٩٠٣) يتجنب كل سردٍ صريح للحوادث؛ بينما تبنت رواية «هي وهو» (١٩٠٦) التخيلَ الوهمي للسيرة الذاتية في زاويةٍ رسائلية. وكانت هذه السلسلة الكبيرة من الانطباعات الذاتية تترحل دوماً ما بين التخيل الوهمي والوثائق الإنسانية الأصيلة. وإن خرافة «أوغست ستريندبرغ» تشكل في هذه السلسلة المادة الأولى لكتابةٍ تنبذ احترام التخوم القائمة ما بين شتى الفنون الأدبية.

خلال السير الذاتية التي تعكس مسيرة «ستريندبرغ» صوبَ النزعة العصرية، يتفكك العالم أكثر فأكثر، بمقدار ما تُكتب الحياة من جديد. فمؤلف «ابن الخادمة» يرفض، في آخر المطاف، أن يوضح هوية الشخص الرئيسي: بل ينصح بالأحرى المطالع بأن يخلق لذاته توليفتَهُ الخاصة بدءاً من صفحات النص الألف. والمعتوه الذي يتكلم في «مُرافعة مجنون» لم يتعلم شيئاً، لا عن النساء ولا عن نفسه: ويبيت الختام، في مهب رياح الظنون والتقولات الشائعة والشك. أما في «الجحيم»، فعالم بأسره يتفكك مُنحَلاً في طاقات تلبث متحركةً، وفي إشارات تعصى على الفهم والإدراك. أمّا في «وحيد» فيصير الشاعر، أخيراً، قادراً على قبوله هذا الوضع. فقد أصبح الشك والتقلّب منهجاً واندفاعاً مُنتجَيْن. أما التحرير فهو جمالي: والشاعر كفنان لم يُعد منذئذ ضحية حياته المعذبة. وبمقدور الذكريات، كمثل «مُكَعَّبات في لُعب بناء»: «كشفُ النقاب عن شتى ألوانها السطحية». وقد اقتربنا الآن جداً من مذهب شعريٍّ خاص بالحُلم بصفته إجابةً جمالية على عالم عصري معقّد يزدانُ بالعديد من الوجوه الصغيرة.

تشيخوف

(١٨٦٠-١٩٠٧)

«سحقاً لفلسفة عظماء هذا العالم!»

(أنطون بافلوفيتش تشيخوف A.P.Tchekhov)

«سحقاً لفلسفة عظماء هذا العالم!» كذا كتب تشيخوف، ذات يوم في إحدى رسائله. وكانت هذه الملاحظة موجهةً، بصورة رئيسية، لبِكره في العمر ومعاصره، «ليون تولستوي» الكبير. [فهذه الفلسفة] لا تساوي [...]* حتى بغلةً من «خولستومير». وفي الأدب، أيٌّ تنظير لا يساوي صورة فنية حيَّة. فعلى الأدب، كما لبث تشيخوف يؤكد، أن يصف «الحياة كما هي في حقيقة الواقع»، بيدَ أن «الكتابة عن سقراط أسهلُ من الكتابه عن فتاة شابة أو طاهية». وإن الهدف هو وصف الحياة الحقيقية بدقة، وهو الهدف الذي توخّاه تشيخوف لذاته في عمله الأدبي، مختاراً، بمعرفته للواقع، الصعوبةَ باسم فائدة الأدب.

الوصف الدقيق للحياة الحقيقية:

إن أبطال مؤلفات تشيخوف يُثيرون الدهشة إذْ نقارنهم بعمالقة الفكر والأشخاص الذين يتميزون عن عامة الناس في روايات «تولستوي»، وهناك المزيد أيضاً في روايات دوستويفسكي. فأبطال تشيخوف يتفوقون بالواقعية اليومية وبالمألوف إنهم، في آنٍ معاً أقل إثارة للاهتمام وأدق تمثيلاً لما هو الفرد البشري، ويشبهون أي واحد من بني البشر. ويشكل الإنسانُ الوسط، الإنسانَ اليومي؛ وما هو معتادٌ يومياً، هو الموضوعُ الأساسي لأعمال

تشيخوف: فالأديب يجهد في كل مرة أن يُظهر «من أية نوعيَّةٍ هي الحياة اليومية»، كما يعكف على توضيح عقدة التفاصيل الدقيقة جداً التي تُكَوِّنُ العلاقات بين الناس. وهنا بالذات، يكمنُ أحد أسرار شمولية عمل البشرية التي تقوم بكافتها على أساس الحقيقة الروسية إبانَ ختام القرن (١٩)، وبداية القرن العشرين. وإن الموضوعية والعدالة هما الأثمنُ في الوجود في نظر فنانٍ ما. وبقي تشيخوف يرى أن الأمر الهام بالنظر إلى الأديب لا أن يجد، وحتى لا أن ينشر الإجابةَ على الأسئلة التي يطرحها، بل أن يطرح «الأسئلة المُوفَّقة». وكانت هذه الفكرة غريبةً عن العالم الأدبي الروسي، خلالَ ذاك العصر الذي جمع عدداً من الأساتذة والمتنبِّئين؛ ولم يكف النقد عن اتهامه المؤلِّفَ بالنسبويّة relativisme بل اتهمه أيضاً باللامبالاة. ومع ذلك لم تكن أعمال تشيخوف محفوزةً برفض الإجابة بحدِّ ذاتها، بل محفوزةً بالحرص على تمييزه ما هو عادل في طريقة طرح الأسئلة. وقبل كل شيء، إنما في طريقة سؤاله وفي رؤياه للعالم، قد كمنت أصالة هذا الروائي.

حكايات، أقاصيص، مسرح:

اختار تشيخوف فنوناً أدبيةً اعتبرها تولستوي ودوستويفسكي فنوناً ثانوية: فقد عزفَ عن الرواية، ليُؤلِّفَ حكايات وأقاصيص، فسطَّرَ المئات منها: كما أنتج أيضاً مسرحيات (سبع منها هامة وعشر ثانوية)، وقد اعترف (بأنها لا تتقيد بأي شيءٍ من قواعد الفن المسرحي) لكنَّ ما قد تميَّزَ به، ونفحَتَهُ الخلاقة، قد جعلا منه صنواً لأعظم المؤلفين ما بين المعاصرين، فأصبحَ نِتَاجُهُ مصدرَ وحي لغمرةٍ من المؤلفات النثرية، ومن الفن المسرحي، طوالَ القرن العشرين، وعبرَ العالم بأسره. وكان اختيار هذه الفنون الأدبية الثلاثة وليدَ الصدفة، ولكنْ، جُزئياً وحسْب. فقد قام تشيخوف في استهلال أعماله الأدبية، حينما لم يزل تلميذاً في المدرسة الثانوية، بتأليف دراما عظيمة اندرجت تماماً في التقليد الروائي الروسي المتسم بإشكاليته [أي علم طرح المشكلة: problématique].

مثلاً: بلاتونوف البطل هو أستاذ في الريف، زير نساء رغماً عنه، وله من الأخلاق والعادات ما هو غير رزين، وله من المواقف ما هو متحدٍّ، ومع ذلك،

فهو يدوق بشدةٍ إلى أن يكتشف سبب وجوده وعلته. وفي مخاطباته ذاتهُ [مونولوجات]، رفعَ بلاتونوف الدعوى على ذاته، وكذلك على كل ما يجاوره. وكان هذا الكاتب، خلال الفتوة، متأثراً هو أيضاً بالفن الميلودرامي الفرنسي (وبقي تشيخوف في فتوته، مشغوفاً بالمسرح)، ولكنْ، علاوةً على الشكل، نحن نحزر فيه منذئذٍ ما سوف يحفز هذا الأديب، فيما بعد، طوال تدرُّج أعماله. ولكونه حفيداً لروسيٍّ فلاح تابعٍ لإقطاعي، وابناً لروسي بقّالٍ في مدينة تاغانرور الريفية، قد تابع دروسه في كلية الطب بموسكو. وإذاك، علّل نفسَه بأملِ الدخول في عالم الأدب الروسي، عبر بوابته الكبيرة. لكن المسرح الإمبراطوري في «مالي» رفض مسرحيته ولم يستطعْ إخراجها. وفيما كان حينئذٍ في العشرين من عمره، مجهولاً لدى الجميع، غادر المسلك الملكي واندرج في طريق مُوارب بمقدار أشدّ، وطفق يعمل من أجل صحف صغيرة فكاهية.

مسرحيته الثانية الكبيرة لم يعرفها الجمهور إلاّ بعد ذلك بسبعة أعوام. غير أنه طوال هذه السنوات السبع، لم يوقف مشوار أعماله بل على نقيض ذلك. وإذْ توجب عليه النضال من أجل البقاء، قام بتكثيف عدد أعماله الأدبية الصغيرة. وكان على أجوره الهزيلة أن تتيحَ له كسب معيشته ومتابعة دروسه، بل أيضاً أن يُسدي العون لوالديه، وشقيقته، وأخوته. وفي غضون هذه الأوقات الصعبة، ألف أعماله التي تحمل بالأكثر سمةَ الفرح والبهجة، وغالباً ما لبثت قصيرة ومُضحكة – فحرّر ما يُقارب خمسمائة من الحكايات، و Scénettes [نوع من الكوميديا الإسبانية]، والهزليات الساخرة، والمهازل المرحة. وعندما صار صحفياً وطبيباً، وسّعَ بالتدرُّج نطاق ملاحظته. وفضّلَ معالجة «مواضيع تنعم بمزيد من الرصانة» (مع أن الفكاهة المرحة لم تغادر يوماً أعماله)، وطفق يُسهب في قصصه، فغدت أوصاف الشخصيات سيكولوجيةً، ودراساتٍ لبعض الأوضاع وبعض الطباع. وفيما ظلّ يؤلف قصصاً ظهرت في الصحف، تعلّمَ الإيجاز (الذي وصفه) بأنه «شقيق الموهبة والنبوغ»، وشغفة ببلاغة التفاصيل. وراح يصف مشاهد الحياة اليومية وصفاً دقيقاً، وابتكر حوارات حولَ أوفر المواضيع تفاهةً. إذْ وجد في هذا ينبوعاً لا ينضب من الوحي.

إن نثر هذا الروائي يعطي وصفاً واسع الإرجاء وبصورة استثنائية للحياة في روسيا. فهو يقدم، من خلال العديد من الشخصيات والأوضاع، الكثير من جوانب هذه الحياة. بيدَ أن تشيخوف وضعَ دوماً نفسَه إلى جانب وجهة النظر ذاتها، مبتكراً بذلك نموذجاً جديداً من العمل. وأولى اهتمامه، قبل كل شيء، لضمير بطله، للمحاولات التي يقوم بها هذا الرجل العادي بقصد التوجُّه في الحياة، فَصنَعَ من الاستيعاء [أي: الانتقال إلى درجة الوعي] العمل الرئيسي لحكاياته ثم لمسرحياته. وعلى حين بغتة، يكتشف المرءُ جانباً جديداً وغير منتظر من الحياة، فيرفُضُ أفكاره الماضية وأوهامه. وإن المشاجرات، والخيانات، وطلقات الرصاص، والمبارزات، وجلَّ ما يُكتشف من الأحداث لم يَعُدْ سوى مظاهر، وحجج تتقارب جميعاً من منح الاستيعاء هذا. وبالتالي هناك انطباع من «جمود الحركة المسرحية»: (Inaction) جمود تثيرُهُ أعمالُه. غير أن تتابع الحوادث المسرحية يبقى هنا ماثلاً، لكنه من طبيعة مختلفة. فلم يعد الأمرُ يعني الأحداث أو الطارئة منها، بل ذيولاً ونتاج بوسع هذه الأحداث أن تُولِّدَها على البطل الذي يعيشها، وعلى وعيه وضميره. والأمر يعني تغيُّرَ الموقف الذي يحدث في سريرة البطل، حيال هذه الظاهرة أو تلك، حيال الانتقال من «الانطباع» إلى مجرَّد «اليقين».

على هذه الوتيرة، بدأ إيفانوف، الشخصية الهامة للمسرحية ذات العنوان نفسه، يعتبر ذاته أنه «ميت تماماً ونهائياً»، وذلك لأن القيمَ التي كانت تخدمُه حتى ذاك الحين، كنقاطِ توجُّه، لم تعد قيماً ذات نفوذ، ولأنه لم يجد قيماً سواها. فبات ضميرُهُ عاجزاً عن إتاحة الحياةَ بمعزل عن «معتقَدٍ عن حب، عن هدف» فينتحر يومَ زواجه. ومع إيفانوف (١٨٨٧) وصف تشيخوف بدقة وضعاً يوحي به عصره مباشرةً. وفي نظره سبق جميع المجتمع الروسي الصالح (خلال عقد ١٨٨٠، وطوال عشرين عاماً)، كما سبق لبطله «إيفانوف»، أن فقد كل معتقداته الماضية، وتحول من كونه «على غليان هائج» فباتَ «تعباً موهناً». وتمَّ إخراج المسرحية عامَ (١٨٨٧). وحظيت بتصفيق الجمهور الذي اختلط فيه صفير الاستنكار، ولقي صدىً غيرَ إجماعي ما بين جملة النقاد.

دراسة البطل السيكولوجية:

طوالَ هذه السنوات العشر الأولى من الكتابة، أحكمَ تشيخوف تقنيته لدراسة البطل سيكولوجياً. وقد تأثر في تحليله بأعمال «داروين» والمدرسة العلمية التي تردَّدَ إليها في الجامعة، إلى جانب تجربته كطبيب، فهي التي علّمته «التفكير الطبي». وقد رأى أنه لا ينبغي الكلام عن هذا المرض أو ذاك، بل عن وضع ملموس، عن مريض يوفر للطبيب سلسلة كاملة من الخاصيات التي تلازمه ذاتياً. واعتبر أن المضاعفات وحدها هي التي تمثل فائدة المرض. ومن ثم، فقد حاول أن يطبق المبدأ الطبي الذي يقوم على «تفريد كل حالة خاصة»، وعلى الأدب، ومن خلاله، على دراسة الحياة، ودراسة السيرورات السيكولوجية، وسيرورات الضمير الإنساني.

حيثما كان تولستوي يُعمِّمُ، وينطق بحقائقٍ ضرورية وعالمية شاملة، راح تشيخوف يُفرِّد: فيشير إلى أن الحياة في جميع تعقّدها الحقيقي، بمقدورها أن تذهب بقَدَرِ إنسانٍ ما إلى انقلابات لا ينتظرها. فعارض «مجرد الحقيقة» الصالحة للجميع لدى تولستوي، بتعددية وتَعقّد الظروف الطارئة، والتي تُفقدها طابعها الشامل والمطلق. وكان تولستوي بذاته يُقدِّرُ موهبة نبوغ تشيخوف، ويرى أن هذا الأديب قد ابتكر «شكلاً جديداً وأصيلاً للكتابة»، وظل يحب تشيخوف، بيدَ أنه ما كان يريد رفضَه للقيم الأخلاقية التي رُسِّخَتْ فيه. في مسرحيته التالية الكبيرة، تحت عنوان «سيلفان» Sylvain (١٨٩٠)، وندَّدَ تشيخوف بالأنية التي تَتَسبَّبُ بها عامّةُ الناس حين يدينون بعضهم بعضاً معتمدين أحكاماً مُسبقة، فيصفون بعضهم بعضاً بشتى الأوصاف، ويُصدرون أحكاماً قاطعةً، ويبنون حياتهم على كليشيات [رواسم: clichés] ويبجلون أفراداً يمتدحونهم حتى العبادة. لكن المسرحية لم تحظَ في تلك الفترة بأي نجاح: وصرَّحَ البعض أن تشيخوف يجهل قواعد المسرح، وأن ما فعله يُشبه بالأحرى أقصوصةً أكثر من مسرحية. وفيما بعد، قام الكاتب بتعديل المسرحية وأطلق عليها عنوان «العم فنيا».

في غضون ذلك، حظي تشيخوف بشهرة الأديب الأوفر نبوغاً ما بين النظراء من جيله، ونال جائزة «بوشكين». وعندئذ لم يفهم العديدُ من الناس أنه باشرَ فجأةً، وفي تمام نجاحه، رحلةً خلالَ شهورٍ عِدّة، فاجتاز سيبيريا كلها حتى بلغ منفى جزيرة ساخالين Sakhaline. وفي واقع الأمر، كان يُحفز تشيخوف

شعورٌ متفشٍّ جداً في ذاك الحين ما بين الكتاب الروس: فقد شعر بأنه مذنب حيال كل شقاء البشرية، هذا الشقاء الذي لا تبالي به غالبية الناس العظمى. «نحن جميعاً مذنبون» كذا أجاب ذات يوم سُئل فيه لماذا يموت ملايين من البشر في السجون أو في المنفى. وقد تأثر كثيراً بما شاهده في «سخالين» حتى إنه، كما اعترف بذلك هو عينهُ، ترك صورة المأساة هذه تَسِمُ بطابعها جميع أعماله الأدبية. يا للأسف، أفضت هذه الرحلة إلى تفاقم حالته الصحية – فكان يعلم أنه مصاب بالسل – فعزَّزت لدى المؤلف المبادئ الواردة في أعماله. وعقب إقامته في ملكيته الصغيرة بمدينة «ميليخوفو»، القريبة من موسكو، استأنف كتابةَ أقاصيص اعتبرها معاصروه بمثابة وصف مميز لروسيا جمعاء: «الغرفة رقم /٦/».

لكن، عامَ (١٨٩٦)، بعد «إيفانوف» بتسعة أعوام، وبعد «سيلفان» بسبع سنوات، قرر العودة إلى التأليف المسرحي فكتب «النورس»، أي هزلية ينتحر فيها البطل! وتمَّ تمثيلها في مسرح أليكسندر بمدينة سان – بطرسبورغ لكن التمثيل الأول أخفق تماماً: فالمسرحية، قد فهمها الممثلون فهماً سيئاً فأثارت سخريات الجمهور، ولابُدَّ من انتظار سنتين وإعادة فتح المسرح الجديد للفن في موسكو لكي تحظى مسرحية «النورس» بالانتصار؛ فصارت، في آنٍ معاً، جلاَّبة السعد لهذا المسرح، ورمزاً للتجديد في هذا المضمار. وخلال تلك الفترة، تزوج تشيخوف من أولغا كنيبر؛ ممثلة في مسرح الفن. وبدأت هذه المراسلة المتبادلة بينهما – بعد أن أُرغم الكاتب من جراء مرضه على أن يعيش في يالطا – ترسم لوحةً حية لهذا الحب الأخير، وقد أصبح الحب الأعظم.

الصراع المأساوي حسب تشيخوف:

إنما في «النورس» أولاً، ثم في «الأخوات الثلاث» (مسرحية كتبها عام ١٩٠٠ من أجل مسرح الفن) يتبدَّى الصراع المأساوي حسب تشيخوف. ولسنا هنا في صدد صراع ناجم عن الإرادة السيِّئة، أو سوء نية أحد الطرفين. كلا، ففي أغلب الأحيان، وَصَفَ تشيخوف التعارضات الناشئة عن سوءِ تفاهم متبادل. وإن اللاقدرة هذه في فهم الآخرين، تتولد من أن كل فرد يُرزأُ بالعمى [عمى البصيرة] من جرَّاء «مشاكله الخاصة»، وبنتيجة «حقَيقته» هو، وبسبب «تصوراته الضالة» التي تلازمُه. وعلى هذا المنوال، حيثما لا يرى آخرون في

ذلك سوى لا توأم وخلاف، فإن تشيخوف وضَّحَ هوية المتاوئين: ففي «النورس»، تبدو الشخصيات على مواقف متعارضة تماماً حول الحب وحول الفن، ورغم هذا فهم يكشفون لأنفسهم القناع عن وجوه مشتركة فيما بينهم، وقد ظلت خبيئةً حتى ذاك الحين. وكذلك هو الأمر في «الشقيقات الثلاث» حيث يكمن الموضوع الرئيسي لنتاج تشيخوف (صلاحية الإنسان «للتوجُّه في الحياة». لا في داخل أسرته فحسب) ويُكرِّرهُ طوالَ المسرحية كلٌ من الشخصيات الهامين، من خلال أفكاره وأقواله وأفعاله. وبذلك؛ لا تكشف رؤيا المؤلف حول الحياة عن طريق دور المسرحية الهام وحده، بل على نحو متكافئ، من قبل عدة أشخاص، وحتى من الجميع أحياناً. ولابد أن قارئي «النورس» المتيقظين قد دُهشوا من «الدراما والمأساة الخبيئتين خلف كلٍ من الأشخاص». وقد توجَّبَ على المسرح أن يُعَدِّلَ مقاربته لكي يلعب فريق التمثيل الأدوارَ بصورة متوائمة، وأن يُفهِمَ كل ما هو كامن في الحوار وكل ما لا يُقال.

وبات تشيخوف يصارع الموت حين كتب «بستان الكرز» (١٩٠٤)؛ فإن مواضيعَ البستان وهو على قيد الموات، والحب المتجاهَل، مواضيع مترابطة ترابطاً حميماً، وتضفي على المسرحية مسحة شعرية من الحزن والكآبة. وبدأ تشيخوف يُلِحُّ، رغم ذلك، على أن الأمر لا يعني دراما، بل يعني ملهاة، بل مهزلة مرحة في بعض المقاطع، وأن جانب المسرحية المضحك لا يقوم، على الشخصيات وحسب، فالصلات التي يُقيمها الأبطال بينهم والحوارات المتبادلة، تكاد تبين باستمرار اللاتفاهم المتبادل في شأن آرائهم المتباعدة، وعدم منطق استنتاجاتهم. ويُضاف إلى هذا، الإجابات السريعة واللامناسبة في أوانها، وغرابة التكرارات والحوادث المفاجئة. وجميع العيوب هذه، في الاستدلال وفي فَعلةٍ أفسحتِ المجال للضحك فعلاً. والمونولوغات المنفَعلة والمؤثرة التي يكاد ينطقُ بها كلٌ من الشخصيات يتبعها بشكل منتظم تأثيرٌ مضحك، وإن تتابع هذا التأثير نفسه على لهجة غنائية يُتيح فهم القناعة الذاتية وانفعال الشخصية التي أوحت غباوتها بالسخرية مرَّةً أخرى. وطوال أعماله، اصطدمت شخصيات تشيخوف جميعاً، وبما هم عليه، بحقيقة الواقع، فيما أكَّدَ المؤلف مجدداً، من خلال النزاعات، أن كلاً منهم له الحصة ذاتها، ويتشابهون رغم المظاهر، فالحياة تتقاذفهم لأنهم لا يتحكمون بها.

في «بستان الكرز» مسرحيته الأخيرة الكبيرة، خلق المؤلِّفُ الفنَّ الأدبي الخاص به تماماً والذي يلائم البرهنةَ على هذا المبدأ.

شارلوتّا (وهي حالمةً): ليس لي سفر حقيقي، ولا أعرف كم هو عمري! ويبدو لي في كل حين، أنني في ريعان الشباب. ولمّا كنت صغيرة صغيرة، لبث والداي يزاولان مناشط الأسواق الموسميةَ الدوريةَ، وينجزان مشاهد للحضور، مشاهد في غايةِ الجودة. وكنت أقوم بالقفزة القاتلةَ، وبجميع أصناف ألعاب الخفةَ والبراعةَ. وعندما توفي والدي وأمي، أقبلت سيدة ألمانيةَ، ذهبت بي إلى منزلها. فهي التي ربَّتني وأنشأتني، ونعمّ ما فعلتْ. ثم كبرتُ وترعرعت، وصيَّرت نفسي مربيةً أو مديرةً للمنزل. ولكن، من أين أتيتُ؟ تُرَى، مَنْ أنا؟ لا أدري من ذلك شيئاً. مَن كانت والدتي، من كان والدي؟ وأَقلُّهُ، هل كانا متزوجين؟ لا أدري! (أخرجت من جيبها خِيارةً ونهشتها). لا أدري شيئاً من أي شيء!

(تشيخوف)

مات تشيخوف في مدينة بادنْوِيلَير، مدينة مياه معدنية ألمانية، حيث لم يزل يتابع علاجاً طبياً، تاركاً العديد من مشاريع الكتابة دون إنهائها. وفي غداة موته، أقدم تولستوي على التنويه بأهمية آثار الفقيد، في نظر الأدب الروسي والأدب العالمي، فقال:

«قد كان أديباً لا صنوّ لهُ، واصفاً للحياة... وما يصنع قيمةَ أعماله هو أنَّهُ لا روسيا وحدها، بل لا العالم أجمع يدرك هذه الأعمال ولا يُشبِهُها... وهذا هو الأهم».

(تولستوي)

ميترلينك
(١٨٦٢-١٩٤٩)

«يَسَمَّمُ رجلٌ في الحديقة، ويحتفلون بعيد عظيم لدى الأعداء!».

(موريس ميترلينك، Maurice Maeterlink «مشفى»..)

كان عملُ ميترلينك في شبابه العمل الوحيد الذي ينعم بقيمة حقيقية، ويرتدي أهمية رئيسية في نظر المذهب الرمزي ولا جَرَمَ، أن الأديب، قد حقق في مؤلّفه «دفيئات حارّة» (١٨٩٩)، وبصورة أفضل من أي أديب آخر، قسطاً من وعود الجمالية لما بعد مالارميه: فقد زَوَّد المنحَى الرمزي: بمسرح لبث في رواج، وأقحَمَ في الشعر دُوارَ الصورِ السرّياليه surréalisme وإن ميترلينك يدين بتفوقه على غالبية الآخرين من أنصار التيار الرمزي من جيله، وبقسط لا بأس به، لأصله الإثني. فكان بلجيكياً كاتباً فرنكوفونياً من إقليم الفلاندر، يقرأ الألمانية والإنكليزية إلى جانب النييرلندية، فاستطاع؛ خلافاً لأغلبية الفرنسيين، أن يُقيم صلة بالجذور الأصلية الرمزية ومذهب المثالية الألمانية وينبوعها البعيد، والصوفية الرينوفلامانديه [: الفلامانديه المحاذية لنهر الرِّين شرق فرنسا] (الأستاذ إيكهارت، رُويزبْروك الرائع).

جانب الأشياء الغامض:

وُلد ميترلينك في مدينة غاند، عام (١٨٦٢)، وبمعزل عن أية قناعة من درس الحقوق: فالأدب وحده قد أثار اهتمامه. وخلال عامَيْ (١٨٨٥-١٨٨٦)، إبّان إقامته بباريس، تردَّد إلى مُنتديات اتباع مالارميه الشباب. فحظي، عندئذٍ، بلقائه «فيلّييه دو لِيل - آدم» Villiers de l'Isle -Adam الذي

جعله ينحو إلى «جانب الأمور الروحية والشعرية والغامضة»، ولقّنة قراءات النزعة المثالية idéalisme الألمانية (فيخْتِه، هيغيل، شوْبِنْهَور).

وخلال الفترة ذاتها، اكتشف ميترلينك بحماس، صوفياً فلامندياً من القرن الرابع عشر، «رويزبروك» Ruysbroeck الرائع، وقرَّرَ أن يُعَرِّفَ الجمهور عليه. وفي سنة (١٨٩١)، نشر ترجمةً لِـ «زينة الأعراس الروحية». وفي تمهيد مسهب، أكَّدَ أن رويزبروك قد أتاحَ لهُ الانكفاءَ إلى منابع النزعة الرمزية التي وُلِدَتْ في باريس، والتي ينتمي إليها. ووضح رأْيَهُ بقوله: «ما أن قرأْتُه حتى لم يَعُدْ فنُّنا يبدو لي مُعَلَّقاً في الفراغ». واكتشف أيضاً لدى رويزبروك أنَّ ثمة ما هو أبعد من العقل بكثير فهناك: «هوةَ النفس»، «ذاك البحر الغامض» حيث يسعُ الصوفي أن «يلمسَ» «إلهه».

ومنذ ذاك الحين، لم يعد يؤمن إلا بثراءات العالم الجرماني الحَدْسِيَّة. فتوخى الانقطاع عن روح الأدب الفرنسي الذي ظهر له خاضعاً لسيطرة عقلانية ضيقة. وبقصد التوغل في الطرق التي سَلَكَها رويزبروك أوقف نفسه على نوفاليس Novalis [شاعر ألماني رُومانسي، القرن ١٨-١٩] وترجم عنه: «المقاطع» و «تلاميذ سايس». وعن طريق نوفاليس، عقد الاتصال بالمواضيع الهامة لتيار «إيِّينا». الرومانسي: تلك الجمالية المُجدِّدة التي نجم عنها، على نحو مباشر، المذهبُ الرمزي. علاوة على ذلك، جعله «نوفاليس» يتحسَّس أهمية ما يتوارى تحت الوعي [حياة الوعي داخل سريرة الذات: subconscient]، المعارض في ذلك لطريقة الرموز: (Allégorie) [طريقة التعبير المجازي بوسيلة الاستعارة والرموز]، وهي طريقة أشدُّ جموداً، ومُقَوْلَبَةٌ بمقدار أوفر. وسوف تُوسَمُ جميع الأعمال الصادرة ما بين (١٨٨٩) و(١٨٩٦)، بميزة هذا التأهل الخاص، وهو مُوَجَّهٌ بمنحى العالم الجرماني.

مسرحُ النفس:

إن أصالة مسرح ميترلينك الأول لابُدَّ من إعادة تموضعها في تطور الدراما الأوروبية عند ختام القرن (١٩). وقد بين بيتر سْزوندي في مؤلفه «نظرية الدراما» أن خمسةً من مؤلفي الدراما الكبار (إبسن، تشيخوف،

ستريندبرغ، ميترلينك، هوبْتمان)، وبدءاً من عام (١٨٨٠) قد حوَّلوا الدراما الكلاسيكية التي ظلّت حتى ذاك الحين مُكَرَّسةً لبني البشر ولعلاقاتهم المتعارضة فيما بينهم. غير أن ميترلينك ما بين هؤلاء المجددين الخمسة، يتبوّأ مكانة منفردة: فهو الوحيد الذي خلق شكلاً دراميأً جديداً بمقدار جذري. فهو الوحيد الذي تجرّأ على تحقيقه مسرحاً لسريرة الإنسان الداخلية intériorité البحتة (فهو مسرح النفس) كما سبق للنزعة الرمزية أن حلمت به. وفي المسرحيات الثمان الصادرة ما بين (١٨٨٩) و(١٨٩٤)، نحا الأديب إلى هدف جليٍّ واضح: فقد طمح إلى أن يُظهر على المسرح بُعداً للإنسان لم يتم الإيحاء به، حتى تلك الفترة، إلا بصورة فردية متفرّقة، بنتاج مَن كانوا الأعظم ما بين أرباب المسرح (كمثل شكسبير في «هاملِت»): النفس في أغمض ما لها من الحياة، هذا «الأنا المتعالي» الذي كشف له «رويزبروك» و«نوفاليس» النقابَ عن وجوده، والذي لا يبدأ إلا حيث ينتهي حيِّزُ العقل والتفكر. إذاً، قد أسس ميترلينك مسرحاً للنفس وتوخى أن يجعل من حوار النفس مع قَدَرِها حواراً يتيسَّرُ إدراكُه.

التجديدات المسرحية:

إن برنامجاً كهذا، وهو برنامج متميّز - ولم يُنجزه ميترلينك حقاً إلا في ثلاث مسرحيات: «جُوّاني» (١٨٩٤)، و«المتطفلة» (١٨٩٠)، و«المكفوفون» (١٨٩٠) - قد قاده إلى تحويل تصوّر الدراما الكلاسيكية تحويلاً جذريّاً. واقترح سلسلة من التجديدات حدَّدها ببضعة من المفاهيم: الشخصية الساميّة والدراما السكونية، [تدرس وضعاً بمعزل عن إمكانية تغيُّره: statique] والمأساوي اليوميّ. وسعى ميترلينك إلى جعل عالم النفس عالماً على منال الإدراك، فأدخل ما يدعوه الشخصية الثالثة أو «الشخصية السامية» الجليلة التي يعرِّفها بأنها قوة تعصى على رؤية البشر وموجودة في كل زمكان (Omniprésente)، فهي صِنْفٌ من «مجهول لا وجهَ لهُ»، يتدخل في سيرورة الحوادث ويتثاقل على البشر العُزّل من السلاح. ولا يستطيع الشعور به مسبقاً سوى مَن أضحت روحُهم متيقظة. فهو، إن أردتم، القَدَرُ (Destinée) والمصير المشؤوم [سوء الطالع Fatailté]. وإذ حاول

ميترلينك أن يُصيِّرَ هذه الشخصية السامية أمراً ملموساً، فقد جعل منها، دواليك، الموت في «المتطفلة»، والشقاء في «جوّاني»، والقلق الشديد في «المكفوفون»، والملكة القاسية التي لم يرها يوماً أحد في «موت تانتاجيل» (١٨٩٤)، وهي شخصية جُعلت بسرعة شديدة متماهيةً مع الموت. ولعلها الشعور المسبق بقوةٍ أشدّ قساوة، وأصلب عناداً من الموت. وفي تحفته الأدبية «بيلّياس وميليزاند» (١٨٩٢) يتدخل الحب تدخلاً قوياً. لكنه حب يمضي بالمرء حتماً إلى الوفاة. فالحب والموت هما إذاً، هنا أيضاً، تحت يد القدر الذي لا يُسْبَرُ غورُهُ.

أما المفهوم الثاني، الدراما السكونية Statique، فمن الممكن تلخيصها كما يلي: الشخص السامي الجليل هو وحده نشيط، فالآخرون يظلون ساكنين دون حراك لأنهم يفتقدون القوة، مُجَمَّدون في الترقُّب، وبخاصة لأنهم في سكونهم يلبثون في أمثل حال يجعلهم يتقبّلون «المجهول» الذي يتقدم في تلافيف الظلمات. فإن ميترلينك متأكد أن ما هو جوهري لا يستطيع أن يطفو خارج أديم الأرض إلا متى تنتهي الاضطرابات البشرية والمغامرات والمعارك. ويجرؤ الأديب على تخيُّله أن المشهد الأبهظ بكثافته الإنسانية، مشهدُ «عجوز يجلس على كَنَبَتِهِ، وهو على الانتظار تحت القنديل». وذلك وهم مثالي لمسرحٍ سكوني، ويعتقد ميترلينك أنهُ يجد بذورةً لدى «إسْخيلُس» Eschyle [شاعر إغريقي، ٥٢٥-٤٥٦ ق.م.]، و«سوفوكليس» Sophocle [شاعر ومسرحي إغريقي، ٤٩٦-٤٠٥ ق.م.]،وفي شخصية «هاملِتْ» وهي التي تنقطع عن كل فعلٍ.

علاوةً على ذلك، لابُدَّ لهذه الدراما أن تُخرج على خشبة المسرح حالات مألوفة وأشخاصاً على غايةٍ من التفاهة الكاملة. لأن مجرد واقعة الحياة واقعةً مأسوية، فإخراج مآثر بطولية على المسرح، وعظماء من هذا العالم، وأفعال ترتدي أُبَّهةً جليلة، هو إخراج سطحي في نهاية المطاف، لأن النفس لا تستيقظ في أقصى ذُروة الحوادث، بل في بساطة أمور كل يوم. فإن المسرحيتين: «جواني» و«المتطفلة» ستجرؤان على المضيِّ حتى هذا التجرُّد الكلي. وعلى غرار جميع أصحاب الرمزية، سعى ميترلينك إلى استبدال

الممثل الكلاسيكي. وذلك لأن الممثل هو فردٌ من الناس، ومع شخصيته المفردة، وسيكولوجيته، وجسده، يَحُولُ دونَ الدلالة العميقة التي يتوجب عليه أن يُظهرها. فحضور الإنسان هذا يحظر تفتُّح هذا الرمز. ومن ثَمَّ فإن ميترلينك تطلع بحُلمِهِ إلى «مسرح بشري الشكل» ووضع عناوين ثانوية صريحة لثلاثٍ من مسرحياته: «دراماتٌ صغيرة من أجل عرائس». وكما رأى هذا «رايلْك»، أراد ميترلينك مُمَثِّلاً على مزيد من التجريد، ومن شأنه أن يُوحي، بتمثيل بسيط ومُنَمَّق، المواقف الهامة للنفس أمام القَدَر المُحَتَّم.

ثمة طريقة أخرى لتفادي فردية الممثل المُضايقة، ألا وهي تذويب الشخصية الفردية في الفريق الشاهد، الذي يقوم بردة فعلٍ علي نحوٍ له المزيد من الخفاء حيال المظاهر المُقلقة والمكدِّرة. وهذه الفِرَقُ الشاهدة تُذَكِّرُ، طبعاً، بكورس المأساة [الإغريقية] القديمة. وهي، على سبيل المثال، الأخوات الثلاث في مسرحية «المتطفلة» وشتى مجموعات العميان في المسرحية ذاتها، والأسرة في مسرحية «جُوَّاني». وبما أن تسلسل الحوادث المسرحية يكاد يكون محذوفاً، فالكلام يتخذ الأهمية كلها. لكنْ، لا نعني أيَّ كلام. فإن ميترلينك لا يأمل شيئاً من الحوار المعتاد الذي يرافق الأفعال ويشرحها: فالحوار ضروري، بيدَ أنه لا يكشف الدلالة العميقة للدراما. ففي نظره، قد يكون المثل الأعلى أن يُقلِّص هذا الحوار الخارجي إلى أقصى الحدود لصالح «الحوار من الدرجة الثانية»، وهذا الحوار، في البداية، يبدو نافلاً، لأنه غير متوقَّع، وعلى حدة بالنسبة إلى المظاهر، غير أنه هو وحده «مطابق لحقيقة راسخة، وعلى نحو لا مثيل له، أوفرُ قُرباً من النفس اللامرئية التي تدعم القصيدة».

وما هو أشد قوةً من أعمق الكلام، الصمت الفاعل، فهو لغة النفس، لغتها الحقيقية، لغة اللقاءات الجوهرية. ومثلما ألحَّ في طلبه مسرحاً سكونياً، فقد حلم الأديب بدراما تقتصر على الصمت وحسْب: فهي المقابلة مع المجهول وجهاً لوجه، وبصورة ملموسة، فاكتفى ميترلينك بأن يُصَمِّتَ حواراته بالعديد من السكوت المتواتر، وغالباً ما بثَّ أصنافُ الصمت هذه مترجمةً بكلمات متقطعة. وفي مسرحية «المكفوفون»، على سبيل المثال،

تُتيح أنواع الصمت هذه أن تُدرِكَ الضجّات المقلقة التي تُشير إلى اقتراب تهديدٍ ووعيد.

«هل تسمع الأوراق الميتَة؟
أعتقد أن أحدهم آتٍ إلينا (...)
إنها الريح، هيا اصغِ!
لن تأتي من بعد أحد!
سوف تأتي هبات البرد الشديدة (...)
أسمع وطءَ مَشيةٍ في البعيد.
أما أنا فلا أسمع سوى الأوراق الميتَة!
أسمع وطءَ أقدام، بعيداً عنا!
أنا لا أسمع سوى ريح الشمال!
أقول لك إن أحدهم آتٍ إلينا!
أسمعُ وطءَ أقدام بطيئةٍ جداً. (...)
أعتقد أن النسوة على حق!».

إن النقّاد الذين شدّدوا على حضور الموت، في كل مكان خلال مسرحيات ميترلينك، لم يكونوا على خطأ.. بيدَ أنهم، وهم يفعلون هذا، قد قلّصوا مسرحه، على نحوٍ مؤسف، حتى بات فلسفةً تافهة، وعتّموا على الجِدّة في فَنِّ مَسْرَحِهِ. لأن الموت ليس سوى تحقيق مُمكن (أجل إنّه الأقوى) «للشخصية السامية». وثمة أمور أخرى؛ وفي الحقيقة أن الموت له في النهاية الكلمة الأخيرة في جميع الدرامات وينبغي ألا يُنسيَنا أن جوهر المسيرة الدرامية يلبث الاقتراب البطيء للشخصية السامية، أو، بتعبير مختلف، يلبث هذا الاقتراب تيقظ النفس حيال قَدَرِها.

التأثير:

لم يكن من الممكن أن يتم النهوض بأدوارٍ لمثل هذا المسرح، في الوهلة الأولى، وحسب الجمالية التي سبق لها أن أوحت به، فالمخرجون، والممثلون

في القرن ١٩، وقد تأهلوا لأداء أدوار غير هذه، قد أخفقوا في أغلب الأحيان في جعل فن المسرحية هذه شبْه مجرّدة. فثمة بعض أصناف الإخراج في القرن العشرين، قد غدت أوفر حساسية حيال هذا الفن. وهو على حدّه الأدنى، وأتاحت إمكانية التفكير بأن الاقتراب يجري شيئاً فشيئاً من المسرح الذي تمناه ميترلينك، إلا أن هذا المسرح يظل من الواجب ابتكاره.

ولم يمنع هذا الأمر مسرحيات ميترلينك الأولى عن ممارستها تأثيراً عميقاً على المسرح الأوروبي، منذ ختام القرن التاسع عشر فإن جميع المؤلفين المسرحيين تقريباً، في النصف الأول من القرن العشرين، قد كانت لهم فترتهم الميترلنكية، وألفوا دراسات صغيرة «على غرار» «المتطفلة» أو «المكفوفون» وكأن الارتقاء إلى بعض المسرح الحديث توجب عليه أن يمر بنوعٍ من مرحلة ميترلينك – ومن الممكن هنا أن نذكر: رايلك، هوفمنستهال، تراكل، ستريندبرغ، كروميلينك، غيلديرود، دانوزيو، فيسبيانسكي، بيسّوْا، لوركا، أزورين. وزبدة القول هنا هي أن تأثير ميترلينك بقي، في فرنسا، الأقل عمقاً والأقصر ديمومة.

يقع جميع شعر ميترلينك في ديوانين صغيرين: «دفيئات حارة» و«اثنتا عشرة أغنية» (١٨٩٦) وقد صارت فيما بعد «خمس عشرة أغنية». ويبرز من هذا المجمل القصائد السبع بأبيات حرّة في «دفيئات حارة»، وتتسم بحداثة مدهشة. وفي «مشفى»، مثلاً، ثمة تكاثر كثيف وغريب من الصور تولّد فيه عالماً من الأحلام حيث تبدو النفس ساعية، بتؤدة، إلى الاتصال بواقع ما يتهرب، وحيث «لا شيء يمكث في مكانه»:

«يُسمَّم إنسان في حديقة!

إنهم يحتفلون بعيد عظيم لدى الأعداء!

وثمة أيائل في مدينة محاصرة!

وفي وسط الزنابق، حظيرة لما هو نادر من الحيوان!

وهناك نباتات استوائية في قعر منجم للفحم الحجري!

وقطيع من النعاج يجتاز جسراً حديدياً!

وبحزن يلج القاعة حملان المراعي!».

مع كرّ السنوات، تتفاقم التناقضات، غير أن ميترلينك يأخذها على عاتقه. وإن نَحَتْ فكرته أكثر فأكثر إلى فلسفة من اللامعرفة، فإن صوفيته استمرّت، جوهرياً صوفية الترقب والانتظار. فالصدور هذه، وهي على قيد الحرية، ستحدث تأثيراً حاسماً على الشاعر الفرنسي أبولينير، وعلى السرياليين الفرنسيين (بروتون، إلوار، أرتو) وعلى بضعة من الموالين لنزعة التيار التعبيري (Expressionnisme) كل من الألمان: (بنّ، تراكل، هيْم).

ونعمت أعماله بصفته كاتب مقالات، أعمالٌ جدّ غزيرة (في عشرين مجلداً) بحظوة الجمهور بكامله. كما حظيت «حياة النحل» (١٩٠١) بعدد وافر من الطباعة المتكررة، وبعدد مماثل من الترجمات. فأي كتاب من كتبه كسب أتباعاً له. ولكن، لابد من التمييز الفريد لمؤلفه: «كنز المتواضعين» [يعني بذلك عامة الناس] (١٨٩٦) وهو مجموعة من بحوث ومقالات معاصرة للفترة الموالية للمنحى الرمزي. وبأسلوب يدين للإيحاء أكثر منه للتحليل، فقد أخذ ميترلينك يطور تفكيراً ذا جوهر صوفي. ومن خلال بضع تجارب متميزة (الصمت، المأسوي اليومي، الشأن النسوي) سعى الأديب إلى تضييق البحوث حول الحياة في صميم النفس، دخيلة هذا «الأنا» المتعالي الذي كشف له نوفاليس النقاب عنه. وفي المقالات التالية، ورغم بعض الترددات التي أوحت بأنه لا أدريّ: (Agnostique) لبث متشبثاً بما كان قد كتبه عام (١٨٩٧): «أعمق ما يمكن في الإنسان، إنما هو توقه إلى 'الله'». وإن تحقيقه العلمي المسهب حول حدود الإنسان وحول لغز العالم، قد تأرجح، دونما هوادة، ما بين الإحباط واللجوء إلى 'الله' المجهول الذي يتوخى الأديب أن يصونه من كل تعريف ينتقص ألوهيته.

عقود القرن العشرين الأولى

«إن الفن، بمعنىً ما، يثأر للحياة، لأن ابتكاره، هو ابتكار حقيقي، أي أنه متحرر من الزمان، ومن فواجع القدر وعوائقه، وليس له هدف آخر سوى الابتكار عينه.»

(لويجي بيرانديلو Luigi Pirandello، «في هذا المساء، نرتجل»)

إن مطلع القرن العشرين، عصر سارَ فيه سويةً كل من النزعة الكوزموبوليتية [نزعة المواطنية العالمية] والجيشان الفكري. ففي باريس، حيث تم افتتاح المعرض العالمي الشامل، بدا أن عالماً جديداً يرى النور، وهو عالم ثراء ورخاء، عالم جرأة وإقدام – فإن المجابهات ما بين الدول العظمى الاستعمارية، والتوترات القومية (Nationalisme)، في أقاليم البلقان، لم تبدُ أنها تلطخ ألوان «العصر الجميل». ومع ذلك، بعد بضعة أعوام، ورغم الأفكار التابعة للنزعة القومية الوليدة، اندلعت الحرب العالمية الأولى في صراع لم يسبق له مثيل، وسوف تُفضي نهايته إلى قارة أوروبية قد تحطمت شوكتها فانقلبت رأساً على عقب. ومن ثم، طفقت الحركة الثورية تزعزع أركان روسيا عام (١٩١٧) وارتدّت أصداؤها على عدد لا يُستهان به من البلاد الغربية.

إن شتى هذه الحوادث ختمت بسمتها العميقة الأدب الأوروبي الذي راح ينتقل، عبر انتفاضاته الذاتية، من المنحى الكلاسيكي وقد اهتدى إلى وجهته، أي نزعة التيار العصري بل قد غدا الأدب ينحو إلى نزعة الأدب الطليعي Avant-gardisme.

تحولات وتتابعات:

عزف القرن العشرين عمداً عن تيار المذهب الوضعي Positivisme، لكنه لم يطمس الماضي. وبوسعنا التحدث، في شأن العديد من التيارات الأدبية، عن تحولات التقليد. فإن مضامير النزعات الرمزية والكلاسيكية والرومانسية والوضعية وُجدت بذلك وقد تم استكشافها مجدداً.

حركة الأفكار:

في تاريخ الأفكار والآراء، اتسمت بداية القرن العشرين بإرادة الحدّ من تسلط المنهج العلمي والمذهب الموالي للوضعية اللذين قام بزعزعتهما، في ختام القرن ١٩، كل من نزعة المنحى الرمزي والنزعة الانحطاطية (Décadentisme). ففي ألمانيا، شدد ويلهم ديلتي على أن مناهج علوم الطبيعة لا يمكن تطبيقها على العلوم الإنسانية حيث يقوم الحدس والتعاطف بدورهما. وفي فرنسا، أقدم كلٌ من فرديناند بورنتيير F. Brunetiére – وقد ارتد حديثاً إلى المذهب الكاثوليكي عام ١٩٠٠ – (وكذلك موريس باريس وبول بورجيه، وفي إيطاليا: بينيدتتو كروتشه وجيوفاني جنتيله) على انتقادهم سوء استخدام التيار الوضعي. وقد أثّرت الآداب الأوروبية من أفكار كيركغارد ودوستويفسكي، ومن جاذبيتهما في صدد الوجه اللاعقلاني وفي التصرف الإنساني. وإن النزعة التشاؤمية لدى شوبنهور، وإطراء الإندفاعة الحيوية élan vital لدى نيتشة، ومنحى برغسون الحدسي، ونظرياته حول الذاكرة والزمان الذاتي، قد أدت إلى توسيع نطاق البحوث الأدبية. وأخذ تحليل فرويد النفساني، وتوضيح ويليام جيمس «لتيار الوعي» ودور الذاتية في إدراك حقيقة الواقع، يُعدل بعمق الرواية السيكولوجية. وشددت فينومينولوجيا [علم الظواهر] هوسرل على المعطيات الأصلية للتجربة، وعلى القصدية (Intentionalité) [حالة ضميرية تتعلق بمستقبل قريب].

امتدح عدد لا يستهان به من الأدباء قوى الحياة، واكتشفوا مجدداً قوة الشهوة والفطرة والنشاط الجنسي؛ فثمة أندريه جيد في فرنسا، وبشبيشيفسكي في بولونيا، ودهميل في ألمانيا، ودانونزيو في إيطاليا، وكازانتزاكي في اليونان، ولاورنس في إنكلترا. وغالباً ما ارتبط هذا المذهب الحيوي Vitalisme برؤيا وحدة الكائنات والأشياء، مع تجاوزها التخوم والحدود.

إن أعمال الكاتب والمفكر من جزيرة كريت اليونانية نيكوس كازانتزاكيس (١٨٨٣-١٩٥٧) مدموغة بسمة قلق روحي عميق، وبسمة بحثٍ دؤوب عن «الله»، كما في: (تنسُّك، ١٩٢٧). وتفوقت على التيارات التي كانت تجتاز عقود القرن العشرين الأولى، كمراحل ضرورية لبلوغ ذروة القمة السامية: ألا وهي خلاص الروح. ومن الممكن بلوغ هذه الذروة عبر طريقين: طريق الجسد وطريق التزهد الروحي. والميزات المشتركة ما بين نموذجي البشر الذين يتبعون هذين الطريقين: هي المسيرة المتواصلة نحو الكمال والموقف البطولي لدى المناضل، والعزة النفسية، واللاتساهل، وأخيراً التحرر من كل أملٍ في العزاء، أي حرية الإنسان العُليا.

كانت حياة الإنسان الداخلية هي أيضاً أحد مطالب بول بورجيه (١٨٥٢-١٩٣٥) وليون بلوا (١٨٤٦-١٩١٧)، ولاسيما شارل بيغي Charles Peguy (١٨٧٣-١٩١٤). وراح بيغي خلال آيات مستوحات من النموذج الكتابي [البيبلي، أي الكتب المقدسة] ومن إيقاع ابتهالات وطلبات القديسين، يمتدح الفضائل المسيحية، ويُشيد بربوع فرنسا، وفي كتابه: «سُجف نوتردام» [كاتدرائية باريس المكرسة للعذراء مريم] (١٩١٢)، وفي «حواء» (١٩١٤). وإن شعر ومسرحيات بول كلوديل (Paul Claudel) (١٨٦٨-١٩٥٥) المتسمة بنبرات صوفية، أعربت عن المعركة ما بين الرجاء [الروحي] وتجربة اليأس، وعن التمزق ما بين التشبث بالجسد ودعوة ما هو مقدس، وذلك في أعماله الغنائية: «خمسة أناشيد كبيرة» (١٩١٠)، والمسرحيات «اقتسام الجنوب» (١٩٠٦) و«الرهينة» (١٩١١) و«البُشرى إلى مريم» (١٩١٢) و«الخبز القاسي» (١٩١٨) و«الحذاء الحريري» (١٩٢٩). وثمة تجدُّد صوفي مماثل ارتسمت معالمه في العديد من الأقطار الأوروبية الأخرى: في إنكلترا وألمانيا والمجر وبوهيميا وروسيا.

إن الإشادة بالقيم القومية والوطنية تأكدت منذ مطلع القرن لدى غابرييل دأنوزيو (Gabriel d' Annunzio) (١٨٦٣-١٩٣٨) في إيطاليا، وبَرّيس، وشارل مورّاس (١٨٦٨-١٩٥٢) في فرنسا. وعارض جورج تَدَنِّي زمانه بعظمة الأباطرة الجرمانيين، وامتدح كيبلينغ الإمبراطورية البريطانية. وأشادت توليفات

بالّماس الشعرية الكبيرة، والأعمال النثرية للأديب بينلوبي ديلتا (١٨٧٢-١٩٤١) بالنزعة الهيلينية [الإغريقية القديمة]. وفي البرتغال تطورت مول عام (١٩١٢) «نزعة الذكرى الآسفة» (Saudosismo) التي وُلدت في «بورتو» وذلك حول الكاتب جُواكيم تيكسيرا ده باسكوائيس (J. T. de Pascoais) (١٨٧٧-١٩٥٢) الذي حاول أن يعرف «النفس القومية» وقد تكون سمته الأهم اللفظة التي تعصى على الترجمة وهي «ساوْداده» Salitatem (لفظة تقرن كلمتين لاتينيتين: الذكرى Salutatem وأسف على الغياب Solitatem) وكان هناك مذهب قومي يبث الحياة في مؤلفات أديب من رومانيا يُدعى أوكتافيان غوغا (١٨٨١-١٩٣٩-٨)، كما في أعمال المجري دزسوزابو (١٨٧٩-١٩٤٥).

أما في إيطاليا، فكانت نزعة المذهب الإنسانيّ Humanisme لدى بينيديتوكروتشه (١٨٦٦-١٩٥٢) عارضت التيار القومي عند دَه أدونزيو. فجماليته في نتاجه: «عن الجمالية» (١٩٠٢) و«الشعر لا الشعر» (١٩٢١-١٩٢٢) تُعرِّفُ الفنّ كشكل من المعرفة يقوم على أساس الحدس وينحو إلى ما هو فردي.

في فرنسا، راحت الشعارات لدى بَرِّيس وموراس: الأمة الملك، الجيش، الكنيسة، تجابه الفكرة الموالية لنزعة مذهب التعميم (universalisme) (١٨٤٤-١٩٢٤)، والتيار السلمي والتسامح لدى أناتول فرانس (١٨٤٤-١٩٢٤)، ورمان رولان، وألان (١٨٦٨-١٩٥١). وأورتيغا إي غاسيت (١٨٨٣-١٩٥٥)، الذي كان معلم ومحرك تيار القرن الجديد الذي تمَهّرُهُ نزعة المبدأ الحيوي Vitalisme لدى ديلثيه. وقد عزز، بوسيلة مجلته «مجلة الغرب»، انفتاح إسبانيا على العالم الأوروبي – ولاسيما على الثقافة الألمانية – وعلى الحضارة الأمريكية.

من صنف آخر تماماً، كان النفوذ الذي مارسه «المُقلق»، «الموُقظ» لـ – أندرية جيد André Gide (١٨٦٩-١٩٥١) على الكثير من الأذهان، ما بين الحربين العالميتين الأولى والثانية. فإن إعادة طرح النقاش حول القيم الأخلاقية التقليدية، وعن نزعة الأنانية والحرص الشديد على ما هو جديد، سوف تعتبر بمثابة حثٍّ على حرية الفكر ورفض «التجذير» (Racinement).

إرث نزعة المذهب الرمزي وتخطيه:

لا يمكن تصور أدب مطلع القرن العشرين بمعزل عن مكتسبات نزعة المذهب الرمزي. وقد استمر هذا المذهب في بلجيكا حتى عشية الحرب العالمية الأولى، فيما لبث منفتحاً على عالم عصره ومتجهاً، نحو مذهب رمزي موال للتيار الحيوي الذي تتيسّر ملاحظته منذ عقد (١٨٩٠) ويُدعم هذا المذهب في دواوين فيرهارن الكبيرة: «القوى الصاخبة» (١٩٠٢) و«الروعة المتعددة» (١٩٠٦) و«ساعات ما بعد الظهيرة» (١٩٠٥) و«ساعات المساء» (١٩١١)، وكذلك في مؤلف فان ليربرغ: «أغنية حواء» (١٩٠٤)، وفي نتاج ماكس إلسكامب (١٨٦٢-١٩٣١) وأعمال مُوكِّل Mockel وغداةَ الحرب، أكملت استمرار هذا المنحى شتى دواوين شعرية لكل من إلسكامب، وموكِّل، إلى جانب الأعمال الأولى لكل من فرانس هيلينز (١٨٨١-١٩٢٢) وجان دوبوشير (١٨٧٨-١٩٥٣)، وشارل بليسنيه (١٨٩٦-١٩٥٢). وفي المضمار الفلاماندي، ثمة دواوين شعرية سابقة لعام (١٩٠٩) للشاعر كاريل فان دي فوستيجن K. V. de Woestijne (١٨٧٨-١٩٢٩)؛ وهي تشكل صنفاً من سيرة ذاتية غنائية تتسم بسوداء منتشرة، وبمسحة موسيقية تنجم عن تعبير دقيق من السجع.

«بيت والدي

حيث بات الزمان بطيئا،

كان يرقد مطمئناً هادئا

تحت ظلال البساتين

وفي صمت له قبة وادعه

من أوراق الشجر»

في مؤلفاته التالية، المتسمة بمزيدٍ من الاعتدال، وأحياناً مستغلقة المعاني، تظهر حياة الشاعر الداخلية خاضعة لسيطرة ثنائية التفرع (Dichotomie) ما بين المذهب الحيوي ذي النزعة الشبقية وبين التنسك الصوفي كما في: «إنسان من طين» (١٩٢٠)؛ ثم تهدأ حياته في ديوانَيه: «الله على شاطئ البحر» (١٩٢٦)، «بحيرة الجبل» (١٩٢٨) [بحيرة طبريا].

أما في ألمانيا، فقد بقي كل من جورج، ورايلك الشاب وحتى هوفمانستهال، عند منعطف القرن العشرين حريصين على الجمالية المتسمة بالرمزية؛ ثمّ تطوروا بمنحى أسلوب أوفر بساطة واعتدالاً. وإن وُجهة جورج الغنائية، انطلاقاً من «الحلقة السابعة»، قد غدت على مزيد من الهيبة، حينما تدين حضارة بورجوازيي زمانه في: «الملك الجديد» (١٩٢٨). وإن دواوين رايلك الأولى تتميز بمذهب وحدة الوجود [: الحلولية Panthéisme] المنتشر، وبأسلوب أنيق التكلف. وتبرز بعض المواضيع المتكررة من بعض نتاجه: «كتاب صُوَرٍ» (١٩٠٢) «كتاب ساعات» (١٩٠٥): وهي تستحضر ذكريات الفتيات الشابات، والوصيفات، والملائكة وصوراً للعذراء [مريم]، والحدائق. وفيما بعد، اتجه رايلك إلى كتابة أقل انفعالاً، دون أن تغيب عنه تماماً سمات الرمزية الانحطاطية.

مَثَّلَ المذهب الرمزي في المجر الأديبان أدي وبابيتس. ونَعِم أندريه أدي (Endre Ady) (١٨٧٧-١٩١٩) بقَدْرٍ أدبي فريد. ولكونه شاعراً ملعوناً، وشاعراً قومياً، فقد شعر أنه، في آن معاً، الضحية المتمردة، وبطل «جحيم المجر». وبصفته زعيماً لمجدّدي مجلة «الغرب»، المتأثرة بأتباع النزعة الرمزية الفرنسية، لقيت «قصائده الجديدة» ومؤلفاته اللاحقة كمثل «الفارس الضائع» المقدار نفسه من الحماس والبغض. وشكلت أعماله خطّاً فاصلاً في الآداب المجرية العصرية. أما ديزسوكوستولانييْ (١٨٨٥-١٩٣٦) فقد احتفظ، خلال فترة طويلة، بميزة لغة رايلك الانحطاطية وسُيولتها، قبل انتقاله إلى كتابةٍ فيها المزيد من التجرد. وتسم النغمة الموسيقية أيضاً حكايات جيولا كرودي (١٨٧٨-١٩٣٣) Gyula Krúdy.

أغرق الدنمركي جوانيس فيلهم جنسن (J. V. Jensen) (١٨٧٣-١٩٥٠) أعماله الأولى في جوّ موالٍ للرمزية ثم قام بتجديد حقيقي لأسلوبه ولجملة مواضيعه وذلك في روايته التاريخية المنكفئة إلى عصر النهضة، تحت عنوان «خَلْع الملك» (١٩٠٠-١٩٠١)؛ وقد شدد فيها على هشاشة الإنسان، كشخص من الأشخاص، وجدد بوسيلة كثافة أسلوبه والأولوية التي خصّ بها جوّ الرواية. وخلال السنوات التالية، ركز جِنسِن وهَمْسون الجهود على مجابهة

إنسان التصنيع و«التيار الأمريكي»: (Américanisme). فثمة حماس عند جِنسن في «سيدة أورا» (١٩٠٤)، و«الدولاب» (١٩٠٥) وهناك نقد ونبذ لدى هَمسون ولاسيما في عمله الروائي الثلاثي: «المتسكعون» و«أوغوست البحار» و«الحياة تستمر» (١٩٢٧-١٩٣٣). واقتسم جِنسن مع هَمسون هذا الافتتان بحياة الخرافة ونقاء أصول الجذور.

إن ديوان أنطونيو ماتشادو (A. Machado) (١٨٧٥-١٩٣٩): «عزلة. غالوري. قصائد أخرى»، (١٩٠٧)، يبدي شعوراً حاداً بالزمنية (Temporalité) التي يُعرب عنها متوسلاً بكلمات ذات رموز تخلط الحلم وحقيقة الواقع، وحيث «غاليرياس» Galerias هي الحيزات الخيالية للعزلة. ومع «أرياف قشتاليا» Castille (١٩١٢)، ينتقل الشاعر من المضمار الذاتي إلى التفكر الأخلاقي والاجتماعي، سعياً منه إلى التنديد بتأخر إسبانيا روحياً. أمّا خوان رامون خيمينيز (J. R. Jiménez) (١٨٨١-١٩٥٨) فانطلق هو أيضاً من حساسية الانحطاط مع: «نيمفياس» (١٩٠٠)، و«نفوس بنفسجية» (١٩٠٠) قبل وصوله إلى شعر له وفرة الدقة في: «أبدية» (١٩١٧): «أيها الذكاء، أعطني / اسم الأشياء الصحيح الدقيق». فقد أهمل مذهب الإيحاء الشعري متجهاً إلى مذهب الدقة الشعري، فيما احتفظ بحرصه على «الجمال» بصفته أمراً مطلقاً. وهنا سمة مميزة للتطور الأدبي الإسباني: فهذا الشعر لا يقصي عنه البتة التقليد الشعبي. ونحا ماتشادو وخيمينيز أيضاً إلى الأغنيات العاطفية ناقلين هذه النزعة إلى شعراء جيل عقد (١٩٢٧). وفي البرتغال، وجد الشعر الرمزي التعبير الناجح بالأكثر في الديون الوحيد للشاعرة كاميلو بيسانها (١٨٨٧-١٩٢٦) تحت عنوان: «كليبسيدر» (١٩٢٢).

إن نابليون لاباثيوتس (١٨٨٨-١٩٤٤)، ورومُوس فيليراس (١٨٨٨-١٩٤٢)، وكوستاس أورانيس (١٨٩٠-١٩٥٣) وتيلوس أغراس (١٨٩٩-١٩٤٤) قد ابتكروا شعراً يونانياً يتسم بالرمزية حيث يهيمن حلم اليقظة الحزين وموسيقية التعبير. وفي رأي غالبية هؤلاء الشعراء. يلبث الشعر، قبل كل شيء، ملجأً لكل من يقرض الشعر. وتأكد خريف اللغة الشعرية في مؤلفات كوستاس كاريوتاكس Costas Karyotakis (١٨٩٦-١٩٢٨)، فقد

تعايشت لديه النزعتان الرمزية الواقعية والسعي إلى المطلق والتهكم الساخر، ونظم الشعر التقليدي، والتجديد في أوزان الشعر وذلك في: «ألم الإنسان والأشياء» (١٩١٩)، «نيبنتس» (١٩٢١)، «مرثيات وهجائيات» (١٩٢٧).

«نحن أطياف من قيثارات

وقد باتت متهدمات

ومتى تهب الرياح

توقظ أبياتاً من القصيد

وأصواتاً متنافرات

على الأوتار متدليات

كمثل أصفاد السلاسل»

(كوستاس كاريوتاكس: «إيماسثا كائي»)

لدى فياتشيفسلاف (١٨٦٦-١٩٤٩)، وعلى الخصوص، لدى ألكسندر بلوك (١٨٠-١٩٢١) كانت الإيقاعات، والمجانسات والصور، والرموز توضع موضع التطبيق بقصد الاستحواذ على عالم صوفي رمزي خبيء تحت عالم المظاهر. وإن «أشعار السيدة الجميلة» (١٩٠٤) تنغمس في جوّ أثيري غلوي، وتثير «المدينة» (١٩٠٤-١٩٠٨) ذكرى مدينة بطرسبورغ المقدسة، المدينة الرؤيوية. وأخيراً، هناك القصيدة الذائعة الصيت «الإثنا عشر» (١٩١٨) التي توقّع وطء أقدام الرسل / المقتولين الاثني عشر، رُسل الثورة، وتفضي نهايتها إلى رؤيا المسيح الملتبسة:

«ها هم سائرون،

على هذه الشاكلة

بخطوات ظافرة،

وخلفهم، الكلب الساغب،

وأمامهم، تحت الراية الداميه،

غير مرئي، يتجاوز مدى الريح،

وبطلقات الرصاص غير جريح،
ويَسِفُ فوقَ تربةَ اليابسه،
ودرر الثلج منه منصببةَ،
مكللاً بالبيض من الورود،
ها هو أمامهم: «يسوع المسيح».»

(ألكسندر بلوك: «دفينا دكات»)

أشهر أعمال أندريه بيلي (Andrei Bielyi) (١٨٨٠-١٩٣٤) رواية «بطرسبورغ» (١٩١٣)، فهي تؤدي بعداً خرافياً ومؤنياً لمدينة بطرس العظيم؛ هذه المدينة التي صارت، رغم هندسيتها الكاملة بأوصافها، حيز جميع الهذيانات والجنون الثوروي. وإن بنية اللغة وإيقاعها، وكذلك مواضيع الكلام، أسهمت في تعزيز القوة التعبيرية للرواية. وفي بولونيا، لم تُثر النزعة الرمزية سوى صدى هزيل، باستثناء المسرحيات الدرامية للأديب ستانيسواف فيسبيانسكي (S. Wyspianski) (١٨٦٩-١٩٠٧) مثل: «أعراس» (١٩٠١) و«تحرير» (١٩٠٣)، وكذلك قصائد يان كاسبروفيتش Jan Kasprowicz (١٨٦٠-١٩٢٦)، والبرامج الشعري للأديب بوليسواف لشميان (١٨٧٨-١٩٣٧).

وعلى أعقاب بريزينا كان جاكوب ديمل (١٨٧٨-١٩٦١) مُنشدُ الأزاهير، والنفس الأنثوية، والحب المسيحي، هو أيضاً مؤلف حكاية لابيرانتية [متاهة] وهي: «قصر الموت» (١٩١٢)، هذه الحكاية التي استشهد بها السورياليون. وانتقل انطونين سوفا (١٨٦٤-١٩٢٠) من المنحى الغنائي الأناني والموالي لمذهب الطبيعة إلى الرؤى الاجتماعية للأخوة. وردّدت القصائد السلوفاكية نبرات تعويذية للشاعر إيفان كراسكو (١٨٧٦-١٩٥٨).

أما ألكسندر ماسيدونْسكي (١٨٥٤-١٩٢٠) فقد أدخل التيار الرمزي إلى رومانيا فيما راح أوفيد دِنْسوزيانو (١٨٧٣-١٩٣٨) يُنصبّ

نفسه منظراً لهذه الحركة. وإن شعرَ إيون بيلات (١٨٩١-١٩٤٥)، وإيون مينولِسكو (١٨٨١-١٩٤٤)، وجورج باكوفيا (١٨٨١-١٩٥٧) شعْرٌ يمزج سمات رومانسية جديدة بشتى مُيول أتباع النزعة الرمزية. أما النزعة الرمزية البلغارية، لكونها تتسم بالإيحاء والموسيقى، فتقترب بالأحرى من نمط فرلين أكثر من نمط مالارميه. وأعرب بيجو جافوروف (١٨٧٨-١٩١٤) عن وسواس الموت، والعزلة، والثورة المعارضة لزمانه. وقَرَنَ تيودور ترجانوف (١٨٨٢-١٩٤٥) تيارَيْ الرمزية والتعبيرية الأوفر أوروبية. وما بين المنتمين إلى الرمزية البلغاريين كان نيكولاي ليلييف (١٨٨٥-١٩٦٠)، يهرب من حقيقة الواقع ويبحث عن مأوى في عالم تناغم وجمال. ونَزَعَ ديمكو ديبيليانوف (١٨٨٧-١٩١٦) إلى التغلب على النزعة الفردية المفرطة وعلى نزعة استغلاق المعاني (الهرمسيّة Hermétisme).

نحو مذهب كلاسيكي حديث

ورث بالاماس في اليونان الميراثَ الكلاسيكي، ولبث هذا الأديب قريباً من المثل الأعلى البرناسي، بشكل شعره الذي يُشيد بجمالٍ من نمط العصور القديمة. وباستثناء بعض القصائد الغنائية، نظم شعراً يتّسم بطابعٍ قومي وفلسفي كما في دواوينه: «الحياة اللامتغيرة» (١٩٠٤) و«المدينة والعزلة» (١٩١٢)، و«سونتية» (١٩١٩). وإن بالاماس بأسلوبه المفخم أحياناً، ترك أثره على الشعر اليوناني، ووسع نطاق مواضيعيّتهِ بأبيات الشعر اليوناني وإيقاعها.

مع أنغيلوس سيكيليانُس (Angelos Sikelianos) (١٨٨٤-١٩٥١)، مؤلف قصائد غنائية: «مُدعي الرؤى» (١٩٠٩) و«أم 'الله'» (١٩١٧)، و«تمهيدات للحياة» (١٩١٥-١٩١٧)، وهو مؤلف مسرحيات مأسوية، واتخذَ مذهبُهُ الكلاسيكي أبعاداً رؤيوية تنبؤية. وبصفته ضليعاً بخرافات العصور اليونانية القديمة، قد اعتمد سيكيليانس، بصورة خاصة، على المذهب الأورفي الغنائي الذي يتشبث بالغنائية في السحر والتعزيم Orphisme ودعا إلى اتحاد الإنسان بالطبيعة، طبيعة النفس العالمية، ومع 'الله' بوسيلة الحرص على ما هو جميل وعلى ممارسة الخير. وأخيراً، ألف كازانتزاكيس: «أوُديّة» وهي ملحمته التي تشتمل على ٣٣،٣٣٣ من أبيات الشعر ولم تصدر طباعتها إلا عام (١٩٣٨). وإن أوليس الذي ابتكره هائماً على أديم أوقيانُسات العالم، وحيداً ومحرراً، قد تخطى تخوم الخير والشر.

في البرتغال مارس تيكْسيرا غوميز (١٨٦٠-١٩٤١) لغة كلاسيكية، وحوّل أيضاً منطقة مسقط رأسه إلى نوع من «هيلاّدا» [: منطقة إغريقية نموذجية] منطقة حلم وخيال في كتابه: «شعب فريد» (١٩٠٩). وثمة مثل أعلى يسعى إلى الدقة والتجريد، ويسم المسرح والشعر الملحمي لدى الألماني بول إرنست (١٨٦٦-١٩٣٣)، كما يسم الأناشيد والمرائي والسونيتات لدى

الشاعر ردولف ألكسندر شرودر (١٨٧٨-١٩٦٢). أما هوفمنستال فهو موال لنزعة أنسية محافظة، وقد وجد في مسرح العصور القديمة مصدراً لوحي قريحته مثل: «إليكترا» (١٩٠٤)، و«أوديب وأبو الهول» (١٩٠٦)، وذلك قبل اتخاذه منحى عصر الباروك والتقاليد الثقافية النمساوية القديمة. وكان هناك أيضاً شكل يتصف بالكمال، ولغة واضحة باتت تحت السيطرة، وهذا ما سعى إليه في البلاد المنخفضة كلٌ من الأدباء بيتر كورنيليس بورتنسْ (١٨٧٠-١٩٤٣)، مترجم إخيلوس وهوميروس، وقد أدرج التفكير الأفلاطوني في مؤلفاته الشخصية كما في: «كارمينا» (١٩١٢)، و«سونيتات» (١٩٢٠) إلى جانب الأديب جان هندريك ليوبولد (١٨٦٥-١٩٢٥) وجاك بلُّويم (١٨٨٧-١٩٦٦)، وأدريآن رولاند هولسْت (١٨٨٨-١٩٧٦). وإن النزعة الساعية إلى اعتماد الكلاسيكية التي مثّلها في إيطاليا بعضُ أبناء المجلة «لاروندا» (أي: باتشيكي، كارداريكي، سيتشي، رومه، ١٩١٩-١٩٢٣) لم تقتصر على مجرد نبذها إيديولوجيات طليعية بل اشتملت على إعادة النظر في مفاهيم التقليد ذاتها، فأفضت إلى مذهب كلاسيكي «مجازي métaphorique ثنائي العمق» وثري بالموارد التعبيرية الممنوحة في العصر الحديث.

إن النزعة الأوجية الروسية (Acméisme) [مذهب يعارض المذهب الرمزي ويشيد بالحياة وببساطة الأسلوب الأدبي] استمت اسمها من اللفظة اليونانية «أكمهْ» acmé أي الأوج. وقد توخت العودة إلى ما هو ملموس، وإلى الوضوح الكلاسيكي. وحسب توضيح غوميليف زعيم هذه الحركة، لم يعد الشاعر «شاعر الشعراء» [أي ضليعاً بأسرار الشعر الخفية] ولم يعد متنبئاً، بل إنه حرفي يعيد إلى كل لفظة دلالتها الدقيقة. وإن مجموعة آثار آنّا اخمتونا (١٨٨٩-١٩٦٦) تستجيب لهذا المثل الأعلى بنقائها واقتضابها وكمالها التقني الفني. وباكورة قصائدها العديدة: «المساء» (١٩١٢)، و«المسبحة الوردية»[1] (١٩١٤) وهي درامات غنائية صغيرة، وجزء منها مستوحى من سيرة الأديبة. أما أوسيّب ماندلستام (١٨٩٢-١٩٤٣) فقد تبنى مبادئ الأوجانية الروسية. كما تبنى ديوانه: «بطرس» (١٩١٥) نبرة القصيدة الغنائية؛ ويتشكل ديوانه:

---

(١) صلاة للعذراء مريم البتول (المترجم)

«تريستيا» (١٩١٢) من قصائد رثائية تثير، من بين الذكريات، ذكرى سان – بيترسبورغ وأوروبا وما ألغته الثورة [البولشفية] من الحريات. وثمة صور ميثولوجية [أسطورية قديمة] ومواضيع من العصور القديمة، ونزعات نثرية، وجميعها يتواكب، فيما تنزع إلى الانطماس الحدود ما بين النثر والشعر.

إن المذهب الصُوَري الإنكليزي Imagisme القريب من الأوجانية [الروسية]، منحى شعري بات مُنظّراً على يد توماس ادوارد هولم (١٨٨٣–١٩١٧)، ثم بمساعي إزرا باوند، وأخيراً بجهود أمِي لُويل (١٨٧٤–١٩٢٥). وأقدم باوند وفلاينت على عرض أهداف هذا المذهب الصُوري في المجلة: «الشعر» (١٩١٣)، فبات العرض هذا صنفاً من بيانٍ يُعرِبُ عن ردة فعل حيال المنحى الرومانسي. وقد طلبا معالجة المواضيع مباشرة، ونبذا التجريد، واللفظة النافلة، وشددا على إيقاع الأبيات الشعرية مع التوصيلة بشعر دقيق، دونما تدفق غزير، وقريب من اللغة المألوفة ومن حقيقة الواقع الملموس. فالعنصر الجوهري في القصيدة هو الصورة المبتكرة وبمثابة «مجمع فكري وانفعالي»، بمثابة معادل تلقائي للإدراك الحسيّ.

بعد انسياق بول فاليري Paul Valéry (١٨٧١–١٩٤٥) إلى التنظيرات الفكرية، في قصيدته الطويلة: «آلهة القدر الشابة» (١٩١٧) ثم في «المفاتن» (١٩٢٢)، طوَّرَ فناً شعرياً يعتمد أساسه أولوية الروح. بيد أنه، عوضاً عن العزوف عن المحسوس، أولى مكانة هامة للإحساسات البصرية والشّمية واللمسية.

«مثلما تَذوب الفاكهةَ في الملذّات

ومثلما يتحول غيابها إلى لذاذة

في فمٍ يبيت تَشكلها على موات،

وأنا هنا أتنسم بلذة أوهامي المقبلات،

والسماء تَشدو للنفس المتلاشيةَ

تَحَوُّلَ الشطآن المتراميةَ

إلى ضجةٍ وشائعات».

(بول فاليري، «الجبّانة البحريةَ»، «مفاتن»)

مَن قارب فاليري وترجمَهُ هو الأديب الإسباني خورجيْه غيين Jorge Guillén (١٨٩٣-١٩٨٤)، وهو ناظم شعر يتلاعب بالمعاني ويتّميز بتأليف دقيق جداً، ولاسيما في ديوانه: «نشيد» (١٩٢٨). وتنتقل آثارُه الأدبية من التنويه بالظواهر الأوفر بساطة إلى أعظم التجريدات، مع حرصه على إدراك الأشكال الأولى للأشياء، وملء كمال الكائن وبنيته. وعلى سبيل المثال، تغدو مَعَهُ المناظر الطبيعية منسلخةً عن مادتها، منزهةً عن إنسانيتها، فتصير متقلصة في شبكات من العلاقات والتوترات. وتتعارض بساطة النحو مع المنحى المستغلق للمضمون. وكانت هناك باطنيّة ésotérisme مماثلة وموجودة في إيطاليا مع الشاعر أوجينيو مونتاله Eugenio Montale (١٨٩٦-١٩٨١)، وباكورة نتاجه: «عَظْمَة خُبّار» [حيوان بحري من صنف الرخويات] (١٩٢٥) وتشتمل على بذرة من بعض عناصر برنامجه الشعري الطموح، أي: الانكفاء إلى شعر ما بعد الرومانسية وما بعد المذهب الرمزي، بقصد أن يتجاوز انقطاعات أتباع الحركة الطليعية. وقد تبنى مونتاله معطيات الشعر الإنكليزي والأمريكي في القرن ١٩، وإسهامات المنحى الشعري لـــ دانّوزيو وأصحاب «التيار الغسقي» [الغسقيون] (Crépusculaires) الذين يقلصون الذاتية الرومانسية بغية التوصل إلى مذهب شعري للموضوع، الذي يتوافق بتجديد للأساليب الإنشائية.

إن الأديب المجري ميهالي بابيتس (Mihaly Babits) (١٨٨٣-١٩٤١) يُعدُّ هو أيضاً ممثلاً للشعر الخالص. ومنذ سنة ١٩٠٩ ومع ديوانه: «أوراق تاج إيريس» كشفت أعماله النقاب عن حرصه على منح الشعر بُنية دقيقة، مع استغلال موسيقيّة اللغة. وكان بابيتس أحد مُعلّمي شعر الموضوع الذين يضعون الكلمات طبقاً للترتيب الذي يريده العقل، وهو ترتيب مُنَزّه عن الهفوات.

إن «قصائد الموضوع» لدى رينير ماريا ريلك (Rainer Maria Rilke) (١٨٧٥-١٩٢٦) تحاول أن تحدد بدقة موضوعاً ما: (حيواناً، زهرة في كينونتها الخاصة) أن تدركه من الداخل، في جوهره وماهيته. وإن لغة الشعر في «القصائد الجديدة» (١٩٠٧-١٩٠٨) تغدو منذئذٍ أوفر اقتضاباً، وأشد دقة، وأغزر تحرراً. فالكاتب يخطو خطوة إضافية صوبَ مذهب باطني مع «مرثيات

دوينو» التي بدأ ينظمها عام (١٩٢٢)، بمدينة موزوت في منطقة الفاليه Valais، حيث نُظمت «سونيتات لـ: أورفيه» (١٩٢٣). وإن النواح على الطابع السريع الزوال لحياة الإنسان تَحوّلَ إلى انتماء حيال الحياة، انتماءً يتضمن تقبل الوفاة.

«ها هو زمان الأمور التي يتيسَّرُ قولها، وها هو موطنها. فهلا نتكلم ونُعلن»

(رونير ماريا ريلك، «ونائيات دوينو»)

«أيتها الأرض، أليس ما تبغينَ

أن يعود اللامنظور

فيولد مجدداً فينا؟

– أليس حلمك

أن تكوني مرةً غير مرئيه؟ –

إيه أيتها الأرض اللامرئيه!

أيةَ مهمةَ تفرضين

إن لم تكن التغيّر والتحول؟

إيه أيتها الأرض!

أنت يا من أهواك».

(رينير ماريا ريلك: «دونيسر إيجّين»)

في مضمار النثر، انكفأ العديد من المؤلفين الأوروبيين إلى التقليد الأدبي للرواية التحليلية: قدّم أندريه جيد Gide في مؤلفاته: «اللاأخلاقي» (١٩٠٢) و«الباب الحرج» (١٩٠٩) و«السنفونية الرعوية» (١٩١٩) وجميعها يروي حكايات مغامرة روحية. وثمة رواية ريمون راديغيه (١٩٠٣-١٩٢٣): «الشيطان في الجسد» (١٩٢٣) وقد كتبها بأسلوب بارع ودقيق؛ و«حفلة رقص الكونت دورغال» (١٩٢٤) تُذكِّرُ برواية «أميرة دو كليف» [رواية مدام دولافاييت، ١٦٧٨] بنقاوة أسلوبها. وأقدم كل من فرانسوا مورياك (François Mauriac) (١٨٨٥-١٩٧٠) وجوليان غرين (Julien Green) (وُلد عام ١٩٠٠)

على تجديد الرواية المسيحية، بمنحها نبرات مأسوية وشبيهة بنبرات دوستويفسكي. وأتى مورياك على ذكر الصدامات ما بين الفرد والعائلة في إطار الحياة الريفية كما في («تقبيل الأبرص» ١٩٢٢ و«جينيتريكس» Génitrix [لفظة لاتينية تعني الأم] (١٩٢٤) و«تيريز ديكيرو» (١٩٢٧). أما غرين، فإن أشخاصه يبدون كأنهم مدفوعون إلى ارتكاب الشر من جراء قدر غامض، ويعربون عن قلقٍ ميتافيزيقي عميق، في: «جبل سينير» (١٩٢٦) و«أدريين مْوزورا» (١٩٢٧)، و«لوثيان» (١٩٢٩).

كان جورج برنانوس (١٨٨٨-١٩٤٨) مقتنعاً بأوهام السيكولوجيا التحليلية، فذكر لا تتابع الحياة الروحية، في رواياته المتميزة ببعدٍ ماورائياتي [ميتافيزيقي]، كما فعل في: «تحت شمس الشيطان» (١٩٢٦).

كانت الباكورة الهامة من أعمال الأديب النمساوي روبيرت موزيل (١٨٨٠-١٩٤٢) روايته: «اضطرابات التلميذ تورلس» (١٩٠٦) التي تُبرز بجلاء دور اللامعقول والغرائز السادية المازوخية [التلذذ بتعذيب الذات والآخرين معاً Masochisme] في سيكولوجية التلاميذ الداخليين، في أرياف الأقاليم. وفي بوهيميا، كانت روزينا سفوبودوفا (١٨٦٨-١٩٢٠) إحدى أوائل الأديبات في ردة فعلها: «العاشقات» (١٩٠٢) حيال التيار الطبيعي، وذلك بأوصاف شخصياتها الزاخرة بالنسوة الشابات اللواتي يجابهن العالم والحب، فيما أخذ إيفان أولبراخت (١٨٨٢-١٩٥٢)، عام (١٩١٩) في روايته: «صداقة غريبة للممثل جيزينيوس» يكشفُ تحكماً نادراً بالاستبطان (Introspection) [مراقبة الذات الواعية لنفسها]. ومن ابتكر الرواية السيكولوجية السلوفاكية كان ميلواوربان (١٩٠٤-١٩٨٣) وذكر قرةً إبان الحرب العالمية الأولى في روايته: «الكارثة الحية» (١٩٢٧).

في رواية «الزائرة» (١٩٢٧) للأديب موريس رولانتس Maurice Roelants (١٨٩٥-١٩٦٦) لا يحتل الديكور والوسط وتتابع الأحداث سوى مكانة محدودة، فيتركز الانتباه حول أزمة وجيزة في حياة أبطال الرواية المتمزقين ما بين رغباتهم وقيمهم الأخلاقية.

نزعات رومانسية جديدة

أخذت شتى مُركبات رومانسية تظهر في مطلع القرن العشرين: امتداح الطبيعة الشديد، وتمجيد القوى البدائية، والعودة إلى القيم الشعبية، وإلى الغرائبيّة (Exotisme). وعلى هذا المنوال، في ألمانيا، وخلال الحكايات المليئة بالفانتازيا [أي الخيال المُبدع] لدى الأديب ريكارد أهوش (١٨٦٤-١٩٤٧) الذي استعاد نبرة الحكاية، ولاسيما لدى هيرمان هيس (١٨٧-١٩٦٢) في مؤلفه «أغاني رومانسية» (١٨٩٩) المنغمسة في جوّ ذي مسحة حزينة، عند تخوم الحلم وحقيقة الواقع، فيما راحت قصصه في: «بيتر كامنزيند»، (١٩٠٤) و«كنولب»، (١٩١٥) تستعيد موضوع الترحل الشرود، وحرية الفنان، واللجوء إلى عالم الأحلام، والانفتاح على الطبيعة. وإن رواياته التالية: «ديميان» (١٩٢٠) و«سيِّد هارتاً» (١٩٢٢) و«ذئب السهوب» (١٩٢٧) و«نرسيس مُوند» (١٩٣٠) نصف التمزق بين الشهوة الشبقية والنزعة الروحانية. وفي ختام بحث طويل يلتمس الذات الإنسانية، يرتقي الأبطال المعذبون إلى توازنٍ سريرة الروح ومع فيرنر فون هايدنستام (١٨٥٩-١٩٤٠) أصبحت سِلْما لاغرلوف (١٨٥٨-١٩٤٠) ممثلة النيورومانسية [الرومانسية الجديدة] الاسكندينافية. وإلى جانب حكايتها التربوية: (الرحلة العجيبة لـ نيلس أولغرسون في ربوع السويد، ١٩٠٦-١٩٠٧) سردت في روايتها: «إمبراطور البرتغال» (١٩١٤) قصة حب جهول، حب والدٍ لابنته.

ثمة نغمات رومانسية جديدة ندركها أيضاً في إنكلترا لدى «الشعراء الجيورجيين» [قصائدهم زراعية المواضيع] فهناك: ادوارد توماس (١٨٧٨-١٩١٧) وروبيرت غريغز (١٨٩٥-١٩٨٥)؛ وفي البرتغال مع الشاعرة فلوربيلا إسبانكا (١٨٩٥-١٩٣٠)، وكذلك في فرنسا لدى بول فوّر (١٨٧١-

١٩٦١)، وفرنسيس جيمس (١٨٦٨-١٩٣٨)، وأنّ دو نوايْ (١٨٧٦-١٩٣٣). وإن الرواية للأديب ألان فورنييّه (١٨٨٦-١٩١٤): «مُولن الكبير» (١٩١٣) تصف تدريب مراهق على الحب. ويذكر حساسية تحوّلَ شكل الواقع اليومي عبر أحلام اليقظة وكل ما هو عجيب رائع.

وسعى بعض الكتاب، في مفاتن الحيِّز الآخر، إلى الخلاص من داء حياتهم: فموضَعَ الروائي النييرلاندي أرثورفان شندِل (١٨٧٤-١٩٤٦)، في إيطاليا خلالَ العصور الوسطى، أعماله الأولى: «متسكع عاشق» (١٩٠٤) و«متسكع زائغ» (١٩١٣). وهذه الغرائبيّة exotique تتخذ نبرات أشد مأسوية وأسلوباً أوفر حداثة لدى الشاعر جان جاكوب سلاوِروهوف (١٨٩٨-١٩٣٦) .J. J. Slauerhoff

أما التجدد السيلتيكي فقد أكد، إزاء الثقافة الإنكليزية، أصالة المزاج الأيرلندي المتسم ببعد رؤيوي، وبنزعة إلى حلم المنحى الصوفي وكآبته. وقد مجد ويليم بوتلربتيز (١٨٦٥-١٩٣٩) في مسرحياته الدرامية الغنائية آلام ايرلندا البطولية وذلك في: «كاثرين في هوليبان» (١٩٠٢) و«ديِردِر» (١٩٠٧). وإن لبثت بعض مسرحياته جديرة بالمأساة اليونانية: كما هي «دِيرْدِرْ الأوجاع» (١٩١٠)، فإن مسرحياتة الأخرى تفسح مجالاً هاماً للعنصر الهزلي، كما في: «بئر القديسين» (١٩٠٧) و«مهرج العالم الغربي» (١٩٠٧) و«زواج المُبيِّض» [للأوعية المعدنية] (١٩٠٧). وسوف نجد طريقة سيِنج امتدادا لها في مسرح سِيْر أوكاسين O'Casey/Sean (١٨٨٤-١٩٦٤) الذي أحل التناوب ما بين السخرية العنيفة ونبرات تثير العواطف، وابتكر مذهباً واقعياً Réalisme غامضاً، ودنيئاً في بعض الأحيان في: «جونون والطاووس» (١٩٢٤) و«العربة والنجوم» (١٩٢٦). وإن مسرحيات ييتز وسينج وأوكاسِيّ، سوف تسهم في تعزيز شهرة (مسرح الدير) Abbey Théâtre.

«في مسرحيةَ جيدة، لا بدَّ أن يكون لجميع الإجابات [الحواريةَ] مذاق ثري كمثل مذاق الجوز أو التفاح [.....]*».

(سينج Synge، «مهرج العالم الغربي»)

تفجرت الثورة النيورومانسية [الرومانسية الجديدة] لشعراء بوهيميا على المجتمع البرجوازي وعلى الدولة النمساوية. وظلّ الأديب ستانيسلاف كوستانويمان (١٨٧٥-١٩٤٧)، «انحطاطياً» في مجموعته لعام (١٨٩٦) وصار محرراً للمجلة الفوضوية: «العبادة الجديدة» (١٨٩٧-١٩٠٥) وتبدى موالياً لمذهب الطبيعة في مؤلفه: «كتاب الغابات والمياه وسفوح التلال» (١٩١٤)، وذلك قبل أن يتغنى، حوالي عام (١٩١٨)، بالحضارة العصرية وبالثورة البولشفية. وإن مزاج فيكتور نيك (١٨٧٧-١٩٣٠) أفضى تماماً إلى تمزقٍ رومانسي، ما بين أحلام العظمة وخيبة الأمل، وحيال مجتمع يسقط على الأرض انحطاطاً. وقرابة الفترة ذاتها، ازدهر ما قد سُمي «التيار السّيتي» [شعب السيت أحد الشعوب الأوروبية الوسطى المنقرضة ق. م. ومن عرق إيراني] وهو شعر موضوعه الطبيعة والريف الروسيّين، وذلك مع نيكولا كليويِّيف (١٨٨٥-١٩٣٧)، وسيرج إسينين (Serge Essenine) (١٨٩٥-١٩٢٥)، وقد خابت تطلعات كليهما من جراء الثورة التي توقعا منها انبعاثاً لروسيا الفلاحية القديمة. وراحت قصيدة كليويِّيف: «الريف» (١٩٢٧) التي جعلته يستحق صفة مناهض للثورة، تدعو في النهاية إلى ثورة فلاحية جديدة ورسَّخت مؤلفاته تقاليد فلاحي شمال روسيا، وكذلك الثقافة المتأنقة الرّهيبة لنزعة الانحطاط: «كتاب الأغنيات» (١٩١٩). ولدى أسينين، صار مذهب الفلسفة المسيحية ينعم بمزيد من القوة وذلك في: «قدوم» (١٩١٧) و«التجلي» [تجلي السيد المسيح] (١٩١٧)، ولاسيما في «أينوني» (١٩١٨) التي تثير ذكرى مدينة خيالية، ويعلن الشاعر فيها مع نبرته التنبؤية مجيءَ مخلصٍ جديد. وبات القلق واليأس يهيمنان على نهاية نتاج أسينين، فانتحر عام (١٩٢٥).

هناك أدب للأرض مسقط الرأس، له نبرات تعرب عن الحنين أو التمرد؛ وقام بابتكارها ثلاثة شعراء وُلدوا في ترانسيلفانيا: جورج كوسبوك (١٨٦٦-١٩١٨) وهو مؤلف موشحات غنائية وغزليات؛ وستيفان إيوسيف (١٨٧٥-١٩١٣) مؤلف مرثيات؛ وغوغا Gogá «الشاعر القومي» المتحمس. وإن الأديب نيكولاس يورغا (١٨٧١-١٩٤٠) قد مجّد، في حكاياته ومسرحياته الدرامية التاريخية، عالم الفلاحين والتقاليد القروية، فيما نوّهت

روايات ميخائيل سادوفيانو (١٨٨٠-١٩٦١) بماضي الشعب الروماني من خلال العديد من الشخصيات: جنود، فلاحين، نبلاء روس، وهلم جرا...

وتعززت القيم ذاتها في الأدب البلغاري: واستقى جوردان جوفكوف (١٨٠-١٩٣٧) على نحو موفق من المصادر الفولكلورية. وإن المثل العليا الرومانسية ميزت أيضاً بسمتها أحد كتاب بلغاريا الأوسع شعبية، ألا وهو كيريل هريستوف (Kiril Kristov) (١٨٧٥-١٩٤٤): مؤلف شعر للطبيعة، وللهوى العشقي، حيث الأنا يتحرر من التقاليد والمعايير لكي يطلق العنان لشهوة شبقية طافحة.

منحى القريحة في النزعة الواقعية: الرواية السائدة:

أُعدت في فرنسا، عدة روايات متدفقة (Romans Fleuves) [مسهبة جداً تروي حياة أسرة مع أولادها وأحفادها]، ومنها رواية «جان كريستوف» (١٩٠٤-١٩١٢) للأديب رومان رولان (١٨٦٦-١٩٤٤) وهي سيرة حياة متخيلة لمؤلف موسيقي استقى الكثير من بيتهوفن؛ و«آل تيبو» (١٩٢٢-١٩٤٠) للكاتب روجيه مارتان دوغار (١٨١-١٩٥٨): وتعطي هذه الرواية لوحة شاملة للواقع الاجتماعي والسياسي في فرنسا، منذ عشية الحرب العالمية الأولى حتى نهايتها. وكذلك، جون غالسوُورثي (١٨٦٧-١٩٣٣) في «لاساغا فوريست» (١٩٠٦-١٩٢٧) [ساغا: حكاية من الأدب الاسكندنافي]، وهي تَسرِدُ، خلال عدة أجيال، من العهد الفيكتوري حتى ما بعد الحرب العالمية الأولى، أحداث ازدهار البرجوازية الكبيرة وانحطاطها.

وصف أرنولد بينيت (١٨٦٧-١٩٣١) بتفاصيل دقيقة لوحة للحياة الكامدة في «الطبقة المتوسطة» وللعمال في النواحي الإدارية بإقليم ميدلاندز وذلك في: «أنّا المدن الخمسة» (١٩٠٢) و«حكاية نسوة بسيطات» (١٩٠٨) و«هيلدا ليسوّيز» (١٩١١). وثمة هيربرت جورج ويلز (١٨٦٦-١٩٤٦) الذي عالج، بما يكفي من الفكاهة، مشكلات الطبقة المتوسطة عند عتبة قرننا العشرين كما في: «الحب والسّيد لويسهاوْ» (١٩٠٠) و«قصة السيد بولي» (١٩١٠).

في ألمانيا، كانت رواية «آل بُودنبروك» (١٩٠١) للأديب توماس مان (Thomas Mann) (١٨٧٥-١٩٥٥) تشكل جزءاً من هذه الروايات التي تعني عدة أجيال، فتعطي صورة دقيقة عن مجتمع ذاك الزمان. وفي الدنمارك، ألّف جينسن Jensen حلقة روائية مسهبة تشيد بخرافات الإنسانية وأساطيرها: «الرحلة الطويلة» (١٩٠٨-١٩٢٢).

وصف إيفان ألكسييفيتش بونين (١٨٧٠-١٩٥٣) في حكاياته عن الأيام الأخيرة لطبقة نبلاء الأرض الروسية، ورسم لوحة لحياة الفلاحين قبل عام ١٩١٧: «القرية» (١٩١٠) وروايته: «سيِّد من سان فرانسيسكو» (١٩١٥)؛ رواية هجائية لاذعة للندوات في المجتمع وقد لبثت حياتها تشبه الموات [حالة الموت].

رَسَمَ فاتسلاف بيرينت (١٨٧٣-١٩٤٠)، لوحة عن المجتمع البولوني لما قبل الحرب في روايته: «نبتات شتوية» (١٩١١). وقد أوحت ثورة سنة (١٩٠٥) ناقد التيار الإقليمي البولوني، وهو ستانيسواف بجوزوفسكي (١٨٧٨-١٩١١) في: «ألسنة اللهب» (١٩٠٧)، وراح يطور فلسفةً يصالح فيها الوحي الماركسي مع الفكر الكاثوليكي، وبصفته هذه، قد مارس تأثيراً كبيراً. وخلال الحرب وبعدها، كانت أهم الحكايات الواقعية حكايات ستيفان جيرومسكي (١٨٦٤-١٩٢٥): «قبل الربيع» (١٩٢٥) ويوليوش كادن باندروفسكي (١٨٨٥-١٩٤٤)، وآندجيه ستروغ (١٨٧١-١٩٣٧)، وزوفيا ناوكوفسكا (١٨٤-١٩٥٤)، هم الذين توّهموا بالساعات الأولى لاستقلال بولونيا، وأحياناً ما وضحوا وجود هوة ما بين حلم بولونيا الحرة، وتطبيق هذه الحرية، وذلك في: «الحورية» (١٩٣٥) للأديبة ماري مايروفا (١٨٨٢-١٩٦٧)؛ فهذا التطبيق جعل الحياة تعود إلى ثلاثة أجيال من أسرة عمالية في حوض صناعي قريب من براغ: وإن لَّما ماريا تيلشوفا (١٨٧٣-١٩٥٧) وصفت الأوساط البرجوازية، والفكرية، والغنية في العاصمة؛ وكان كاريل ماتيج كابيك شود (١٨٦٠-١٩٢٧) قريباً من المذهب الطبيعي مع ذكريات عارية من الشفقة وذات النبرات الفجة والساخرة، وذكر رعاع مدينة براغ، وندوات أرباب الصناعة النصابين.

في سلوفاكيا، استمر تيار مذهب الواقعية مُرسخاً مسيرته في الرواية الكبيرة الأخيرة للأديب مارتين كوكوتشين (١٨٦٠-١٩٢٨)، ولدى جوزيف

نيداشي (١٨٦٦-١٩٤٠)، مؤلف اللوحات الأدبية التاريخية، والذي عالج، وبروح ناقدة أيضاً، جوانب الحياة المعاصرة. وفي المجر، وصف بابيتس حياة أسرة من مدينة يجتازها نهر الدانوب: «ابن الوفاة» (١٩٢٧)، فيما لبث زيغموند موريكز (١٨٧٩-١٩٤٢) بصور لوحة شاملة تنتقد علية القوم والوجهاء: «هؤلاء السادة يتسلون» (١٩٢٨)، و«الأسرة» (١٩٣٠)، أو بعث الحياة في العصر المزدهر لترانسيلفانيا خلال القرن السابع عشر، إبان سيادة أمير بروتستانتي كان يروم مصالحة الأديان والقوميات، وذلك في روايته: «إرْدلي، ترنسيلفانيا» (١٩٢٢-١٩٣٩).

سعى كارلوس مالهيروندياس (١٨٧٥-١٩٤١) إلى توضيح الحوادث التي قلبت البرتغال رأساً على عقب، إبان زمانه، حيث بات هو نفسه ضحية، وكاتباً مضطهداً ومنفياً، لأنه كان موالياً لمنحى النظام الملَكي (Monarchiste). ووصفت روايته «آل تيليس دي ألبيرغاريا» (١٩٠١) أصناف الصدامات والتعاسات لإحدى العائلات خلال فترة نضال المذهب الليبرالي، وسرد في «آلام ماريا دو تشيؤو» (١٩٠٢) وقائع الحياة في ليشبونة حين كان جيش نابليون يحاول أن يفرض سيطرته على البرتغال. وكان الكاتب أكويلينو ريبيرو (١٨٨٥-١٩٦٣)، حليف القضية الموالية للجمهورية، وموفقاً في وصفه حياة الأرياف دون أن يتورط في تيار المنحى الإقليمي البحت: «قتل الشيطان» (١٩٣٠).

أما في اليونان، فإن غريغوريوس كسينوبولوس (Grigorios Xenopoulos) (١٨٦٧-١٩٥١)، الذي كان أيضاً كاتباً مسرحياً، لم يقتصر على وصف دقيق، وصف سطحي نسبياً، لحقيقة الواقع اليوناني، بل راح يتساءل عن الأسباب السيكولوجية والاجتماعية في: «مرغريتا ستيفا» (١٩٠٦) و«الصخرة الحمراء» (١٩١٥) و«لاورا» (١٩٢١) و«خطوبة سرية» (١٩٢٩). وقد موضع رواياته في أطر شديدة التنوع، وغالباً في عاصمة اليونان، التي نوّه بجوّها أيضاً مع كونستانطينوس كريستومانوس (١٨٦٧-١٩١١).

منحى القريحة الهجائية:

ما بين (١٩٠٠-١٩٣٠) لبث كل من الرواية والمسرح مجال انتقاد عنيف بدرجات متفاوتة لوضع سياسة العصر ومجتمعه في إنكلترا. وكان ثمة شخصية كبيرة تهيمن على المسرح، وهو جورج برنارد شو (George Bernard Shaw) (١٨٥٦-١٩٥٠) واتسمت رؤياه للعالم بفكر داروين ونيتشه، وتَميَّزَ بمعتقده التفاؤلي بقوة حيوية من شأنها تحديد التطور في كتابه: «الإنسان والإنسان الأسمى» [المتفوق بمثالياته] (١٩٠٣)، ثم في: «العودة إلى ماثوسالم» (١٩٢٢) [أحد الأجداد الكتابيين لما قبل الطوفان، ويقال إنه عاش ٩٦٩ سنة]، ومن شأن مؤلفاته أن تحث بعض الأفراد على تَوَخِّيهم تقدم المجتمع. وإن مسرحه، قبل كل شيء، مسرح أفكار، ويتسم بعقدة آسرة، وغالباً ما تكون متكلفة، وبحوار في غاية النجاح المتألق، بحوار مفعم بالتعابير الفكاهية المتحذلقة، ويتلاعب بالمفارقات. وراح شوْ يمارس برهنة في: «قيصر وكليوباترا» (١٩٠١) و«بيغماليون» (١٩١٣) [ملك أسطوري من قبرص، نحت تمثال فتاة فأحبها وتزوجها بعد أن بثت الآلهة فيها الحياة] و«القديس جوان والقديسة جوانة» (١٩٢٣)، وأعدَّ مقدمةً لكل من هذه المسرحيات لتوضيح رسالتها. وتناول أيضاً مواضيع شتى كالدين، الزواج، الحب، التربية، العلاقات ما بين الوالدين والأطفال، الملكية. وندّد بمراءاة مجتمع يعتمد أساسه المال: فهذا المجتمع يرى أن الفقر أسوأُ العيوبِ ونزعاتِ الشر: «بربارا» (١٩٠٥).

لقي النجاح كلٌّ من صفاء الذهن والسخرية لدى الأديب ألدوس هوكسلي (Aldous Huxley) (١٨٩٤-١٩٦٣) الذي قام بهجاء أوساط المفكرين لما بعد الحرب [العالمية الأولى]، كما فعل في: «مادة الكروم الصفراء» (١٩٢١) و«حلقة مفرغة» (١٩٢٣) و«طباقٌ مصاحب» (١٩٢٨). وتسلى هوكسلي بنفالة زمانه وفوضاه الأخلاقية؛ وَشهَّر بالسعي إلى سعادة سطحية، والجهل والنوعية الهزيلة، ويختبئ جميعها تحت الادعاء. وشكلت المناقشات ما بين العلماء من الشخصيات جوهر رواياته، لأن هذا الأديب الباحث غالباً ما تفوَّقَ على الأديب الروائي.

عقب فترة أولى سيطرت عليها حساسية نهاية القرن المنصرم وكذلك الجمالية، ندد نثر هاينريخ مان Heinrich Mann (١٨٧١-١٩٥٠) بعيوب أوساط عصره الغنية، ولاسيما المراءاة والنزعة الأعرافية (Conformisme) الدينية في المجتمع الويلهيميني [نسبة إلى ويلهيمين ملكة البلاد المنخفضة: ١٨٩٠ إلى ١٩٤٨]: وذلك في كتابه: «البروفسور القمامة ونهاية متسلط» (١٩٠٥). ونتاجه الأدبي الهام هو الثلاثية: «الإمبراطورية» وتتألف من: «الرعية» (١٩١٨)، و«الفقراء» (١٩١٨)، و«الرأس» (١٩٢٥). و«الرعية» تكشف القناع عن المرونة والنزعة القومية والتعطش إلى سلطة البورجوازي البروسي. وإن الطابع المتطرف الذي يميل أحياناً إلى مبالغة الكاريكاتور والسخرية الهازئة ينتقل بفكر القارئ إلى النزعة التعبيرية.

ما ترك الأديب السويدي، هيالمار سودبرغ (١٨٦٩-١٩١٤) من روايات وأقاصيص يمثّل نزعة واقعيةً ذات مسحة من الهزء والنزعة الشكوكية.

غدا الهجاء السياسي والاجتماعي سلاحاً من أسلحة السلوفاكيين الذين ينتقدون بشدة المجربين المتسلطين وذهنية مواطنيهم، قبل تحرير عام (١٩١٨) وبعده (جوزيف غريغور تاجوفسكي ١٨٧٤-١٩٤٦؛ وجانكوجيسينكي، ١٨٧٤-١٩٤٥) وكذلك الأديبان الشيكيان جوزيف تشابيك (١٨٨٧-١٩٤٥) وشقيقه كاريل تشابيك (Karel Capek) (١٨٩٠-١٩٣٨) قد اشتهرا في مسرحهما بجنون الإنسان وحماقته. وإن «تلاعب الحب المهلك» مسرحية كتبها الأخوان ما بين (١٩٠٨-١٩١٠) ونشرت في المجلات عام (١٩١١) وهي شكل متبدل وفكاهي، غنائي وهزئي ساخر في أسلوب «كوميديا الفن». و«الملهاة» حول الشباب الفاتح الظافر في مسرحية: «الشقيّ» (١٩٢٠) التي وضعا خطوطها الأساسية (وبمرحٍ إبان إقامتها في باريس)، وقد استعيدت فيما بعد، فوضعها كاريل في منظور جديد على مزيد من الهجاء. وانتقد ياروسلاف هاشيك (Jaroslav-Hasek) (١٨٨٣-١٩٢٣) في روايته «مغامرات الجندي الطيب شفيك» (١٩٢١-١٩٢٣) الدولة، و«النظام» الذي يسحق الفرد البشري. وقد ابتكر بطلاً «مجهولاً، متواضعاً»

متشرداً محتالاً ينعم بوجه ساذج بريء لكنه يُنفّذ حرفياً جميع الأوامر. فترى، هل الأمر يعني سانجاً حقيقياً، «معتوهاً بالولادة»، شخصاً يتظاهر في تصرفه بالازدراء حيال الأعراف، شخصاً خطراً، أم بالأحرى مجرد إنسان حريص على إنقاذ حياته؟ وهذا البطل المناقض للبطولة: (Antichéros) والذي يعجز المرء عن فهمه وإدراكه هو، قبل كل شيء الإنسان بكامله الذي يحاول العزوف عن الجنون والاستلاب، ومن ثم، يسهم في تخريب أجهزة السلطة القامعة بالإكراه.

ازدهرت أيضاً قريحة الهجاء في بولونيا منذ (١٩١٣-١٩١٤) مع الأدباء آندجيه ستروغ، ستانيسواف إغناتسي فيتكيفيتش (١٨٨٥-١٩٣٩) ورومان يافورسكي (١٨٨٣-١٩٤٤). وكذلك هو الأمر في روسيا مع إيفغيني زامياتين (Evgueni Zamiatine) (١٨٤-١٩٣٧) الذي تصدر «سيرابيون»: أي مجموعة استقت اسمها من ناسك، هوفمان الذي يجسد استقلال الابتكار الفني. وفي باكورة إنتاجه الأدبي، انتقد بشدة نجاح ما هو سطحي ومتشبث بنزعة الأعراف في: «ريف الأقاليم» (١٩١٣)، و«بعيداً قصيّاً» (١٩١٤)، كما انتقد استعباد الفرد باسم الجماهير في: «الكهف» (١٩٢٠) و«نحن الآخرون» (١٩٢١). وفي الآثار الأدبية للكاتب ميخائيل بولغاكوف (Mikail Boulgakov) (١٨٩١-١٩٤٠) ارتدى الهجاء مسحة غرابة عجيبة. وفي أقاصيصه، أكانت أحداثها تجري في موسكو أم في مزارع الدولة، فقد نزع القناع عن دناءة السوفييتي الوسطي وجشعه، وعن سلطان البيروقراطية، وخطر التجارب العلمية المناقضة للطبيعة: «قلب شديد القسوة» (١٩٢٥)، و«البيض المشؤوم» (١٩٢٥). وثمة من قلم ميخائيل زوتشنكو (١٨٩٥-١٩٥٨) حكايات قصيرة تنعم بأسلوب أنيق جداً، وتشكل ملهاة حقيقية حول أخلاق الإنسان السوفييتي، ويعتمد أساسها حكايات صغيرة يسردها بلغة عذبة رجل من الشعب المحدود الثقافة، رجل دنيء ومتشبث بالمنحى الاشتراكي الجماعي. أما المنحى الهجائي فقد أذاع شهرته مسرح فلاديمير مايا كوفسكي (Vladimir Maïakivski) (١٨٩٣-١٩٣٠)، وفي مؤلفه «البقّة» (١٩٢٩) انتقد البيروقراطية السوفييتية.

الأدب والمذهب الاشتراكي:

إن آثار شتى المؤلفين الأوروبيين ارتدت، منذ مطلع القرن العشرين، سمة قناعاتهم الموالية للاشتراكية في البلاد المنخفضة. ولبثت هانرييت رولاند هولست – فان در شالك (H.R.H.-Van der Schalk) (١٨٦٩-١٩٥٢)، طوال دواوينها الشعرية، ترسم مراحل مشوارها الروحي، منذ انتمائها إلى الاشتراكية: «الولادة الثانية» (١٩٠٣)، و«المسالك المترقية» (١٩٠٧)، حتى معاناتها من صعوبات الشيوعية وذلك في: «المرأة في الغابة» (١٩١٢)، و«ما بين عالمين» (١٩٢٣). وفي إقليم الفلاندر، غالباً ما اقترن النضال الموالي للاشتراكية بمعركة من أجل القضية الفلامانية، وهذا ما تشهد عليه قصيدة رونيه دو كليرك (١٨٧٧-١٩٣٢).

إن مارتين اندرسن نيكسويه (M.A.Nexoe) (١٨٦٩-١٩٥٤) الدنماركي، في سلسلته الروائية حول «بيليه الفاتح» (١٩١٠-١٩٠٦) قد ابتكر البطل البروليتاري الأول. وسرد، في منظور شيوعي طوباوي، تطور هذا الشخص منذ طفولته، بصفته ابناً لعامل يومي حتى نشاطه بصفته نقابياً.

«لقد كانت طفولةَ بيليه سعيدة، رغم جميع المصاعب: نشيداً للحياة ممتزجاً بالعبرات، هوذا ما سبق أن كانت. والدموع تُولّد موسيقى، وكذلك البهجة أيضاً، ومن بعيد يخال للمرء أنه يسمع نشيداً (....)

والآن هو هناك: سليم البنيةَ قويها، وقد تقلد سلاحه من الأنبياء والقضاة، والرسل، ومن مئةَ وعشرين مزموراً؛ ولم تزل جبهتَه عاريةً، تقطر عرقاً، حين انطلاقه إلى غزوه العالم.»

(مارتين اندرسن نيكسويه: «بيليه الفاتح»)

في روسيا، عقب الثورة، تطور فن ملتزم. وكان ثمة عصر «الثقافة البروليتارية» (١٩١٨-١٩٢٣) المُعَدة لتنظيم الثقافة والتربية لأجل البروليتاريا. واجتاحت هذه الثقافة بسرعة ألمانيا وبولونيا وتشيكوسلوفاكيا. كما اجتاح التيار النضالي الاشتراكي دراسات الأخلاق والأعراف لدى

روائيين يونانيين: هادجوبولوس: «القصر على عدوة النهر» (١٩١٥)، وقسطنطينوس ثيوتوكس (١٨٧٢-١٩٢٣)، «الشرف والمال» (١٩١٢)، و«العبيد الأرقاء في أصفادهم» (١٩٢٢).

أدب الحرب:

أحدثت فظائع الحرب الكبيرة، على عدد لا يستهان به من الكتاب، تأثير صدمة سيكولوجية تركت ذيولها المستديمة على جملة نتاجهم الأدبي وعلى أعمال هنري بربوس (١٨٧٣-١٩٣٥)، «النار» (١٩١٦)، ورولاند دورجولس (١٨٨٦-١٩٦٨)، «الصلبان الخشبية» (١٩١٩). وقصائد الشعراء الإنكليز: روبيرت بروك (١٨٧-١٩٦٨) وسوف يجعله موته المبكر في الجبهة بطلاً جمّ الشعبية؛ وثمة أيضاً: غريغزيد ساسّون (١٨٦-١٩٦٧) وويلفرد أوْوِنْ (١٨٩٣-١٩١٨).

في ألمانيا، كثرت الشهادات على هذه السنوات المعتمة، ولاسيما شهادة «قدر الرقيب غريشا» (١٩٢٧) للكاتب ارنولد زويغ (١٨٨٧-١٩٦٨)، والروايات المختلّف عليها من تأليف إرنست يونغز (وُلد عام ١٨٩٥) الذي أشاد بعظمة الحرب في روايته «عواصف فولاذية» (١٩٢٠)، و«الحرب والنتنا» (١٩٢٢).

ذُكر قتال «الفيالق» (Légionnaires) [جنود الفرقة الأجنبية]، المتطوعين التشيكيين / السلوفاكيين في جيوش الحلفاء، وذُكر تارة على النمط الواقعي ونمط النقد من قبل الروائي جوزيف كُوبتا (١٨٩٤-١٩٦٢) في كتابه: «السريّة الثالثة» (١٩٢٤-١٩٣٤)، وتارة على المنحى الملحمي والبطولي لدى الشاعر رودولف ميديك (١٨٩٠-١٩٤٠) في: «أناباز» (١٩٢١-١٩٢٧). واحتدمت ثورة فلاديسلاف فانتشوره (١٨٩١-١٩٤٢) على جذون المنحى العسكري في مؤلفه: «حقول الحراثة والحروب» (١٩٢٥). وفي ربوع السلوفاكيين، أثارت الحرب، في البداية، الشعور بالفظاعة، وذلك في سونيتات باڤل هفيزدوسلاف (١٨٤٩-١٩٢١). وفيما بعد، برز الوعي بمعركة حاسمة لأجل التحرير القومي (جيسينسكي، تاجوفسكي، أوربان).

أما في بولونيا، فاقترنت نهاية الحرب باسترداد الاستقلال، وإن الشهادات الكبيرة لنزعة منحى السِلم، وهي شهادات وحيدة، تمثلها قصائد جوزيف فيتلينغ (١٨٩٦-١٩٧٦) ولاسيما منها: «النشيد» (١٩٢٠).

موضوع الأرض:

إن الرواية الموالية للتيار الإقليمي ولمذهب النزعة الواقعية الفلاحية يمثلان توجهاً قد كان في غاية من القوة لدى الأدب الفلاماندي. وقد أثارت رواية «حقل الكتان» (١٩٠٧) للأديب ستيجن ستروفيلس (١٨٧١-١٩٦٩) ذكر الأهواء البسيطة التي تنعش حياة فلاحي ضفاف نهر الليْس Lys: فثمة أب وابنة قد وُضِعَت قصتهما في مقارنة مع حياة الطبيعة فاكتسبت بذلك بُعداً عالمياً.

نعثر مجدداً، في اسكنديناڤيا، على بعض جوانب المذهب الواقعي في آثار العديد من الكتّاب، ومنهم: جوهان سكيولدبورغ (١٨٦١-١٩٣٦)، وجيف آكجار (١٨٦٦-١٩٣٠) وجوان فالكبرغر (١٨٧٩-١٩٦٧). أما ماري بريغندال (١٨٦٧-١٩٤٠) فهي مؤلفة سلسلةٍ عنوانها «مشاهد عن حياة الناس في سودال» (١٩١٤-١٩٢٣). ولبثت تصف، في منظور نقدي، ظروف حياة الفلاحين والعمال اليوميين في الدنمارك وهم يُجابهون المجتمع العصري.

واستُعِيد موضوع الأرض خلال النتاج الأدبي المَجَرِي في أعمال إستفان تومور كيني (١٨٦٦-١٩١٧)، وفيرينك مورا (١٨٧٩-١٩٣٤) وفي بولونيا، على يد فواديسواف ريمونت (Wladyslaw Reymont) (١٨٦٨-١٩٢٨)؛ فقد ترك لوحة أدبية هيِّبةً لحياة الفلاحين في أربعة مجلدات: «الفلاحون» (١٩٠٤-١٩٠٩) فنال جائزة نوبل لعام (١٩٢٤). وفي هذا المنحى تتموضعُ ماريا دابروفسكا (Maria Dabrowska) (١٨٨٩-١٩٦٥) مع روايتها «أناس من هناك» (١٩٢٥)، وفواديسواف أوركان (١٨٧٥-١٩٣٠) وهو كاتب فلاح. وطفق فولكلور مناطق جبال التاترا وطبيعتها الوحشية، وكذلك حكايات وأخلاق أهالي الجبال، توحي قريحة كاجمييج بشيرفا تيتمايير (١٨٦٥-١٩٤٠) في تأليف «أسطورة جبال التاترا» (١٩١٢).

في تشيكوسلوفاكيا، نشر جوزيف كْناب (١٩٠٠-١٩٧٣) روايته «أناسٌ وجبال» (١٩٢٨). وإن المواضيع الفلاحية لدى السلوفاكي كوكوتشين، تشكل أحد الاهتمامات المفضلة للمجري ألين بيلين (١٨٨٧-١٩٤٩)، وكان معادياً لعالم المدن الذي يهدم النظام الأبوي.

تنتمي بالأحرى الرواية الريفية الفرنسية إلى النزعة الشعرية الواقعية التي لا تستثني ما هو عجيب [في عنصر الإبداع الأدبي]. وثمة سيرة الحياة الذاتية والحكاية الروائية والتنويه بواقع الحقائق الريفية والتحليل السيكولوجي، وكل ذلك يختلط في «الكرمة وحلقاتها» (١٩٠٨)، و«منزل كلودين» (١٩٢٢)، و«سيدو» (١٩٣٠) للأديبة كوليت Colette (١٨٧٣-١٩٥٤). وابتكر موريس جُنيفوا (١٨٩٠-١٩٨٠) مع روايته «رابوليو» (١٩٢٥) شخصية صياد غير قانوني تحثه فطرته؛ وأفلح في إعرابه، بأسلوب ممتع، عن الافتتان الذي تمارسه المشاهد الطبيعية لإقليم سُولُوني. وتعززت النزعة هذه مع «المآسي الجبلية» للكاتب شارل - فيردينان رامو (١٨٧٨-١٩٤٧). أما مسرحية «الذعر الشديد في الجبل» (١٩٢٦) فهي حكاية تُخرِجُ على خشبة المسرح قلق الإنسان الشديد أمام إدراكاته الحسية التي تشوهها قوة المخيلة. وإن الحكايات التالية تلح على الفتنة الساحرة التي تمارسها غوامض الجبال على كائنات بشرية بسيطة الوعي وتتموضع هذه الحكايات في إطار تقاليد القصة، التقاليد المتسمة بانطباع عام يزدان بغرابةٍ عجيبة، رغم أن اللغة تلبث ذات صياغة تتماشى مع لهجة طبقة الفلاحين في إقليم: الفوْد [السويسري].

من المذهب الواقعي إلى الغرائبيْة exotisme:

إن الآثار العلمية المستقبلية [يعني: العلوم التخيلية science-fiction] بصحبة غمرة من التفاصيل من تيار المنحى الواقعي التي تزود بصفة أصيلة الديكورات والأحداث الأوفر شططاً وغرابة هي آثار تنحو إلى التشهير بأصناف الطوباويّة والتنديد بها، كما هي في حكايات الأديب الروسي زامياتين، الذي أمد أورْويل بوحي القريحة، وكذلك في الثلاثية: «قمري» للروائي البولوني ييجي جووافسكي (١٨٧٤-١٩١٥)، و«على الكرة الفضية»

(١٩٠٣)، و«الظافر» (١٩١٠)، و«الأرض القديمة» (١٩١١)، أمّا «الرجال الأوائل على القمر» (١٩٠١)، و«غذاء الآلهة» (١٩٠٤)، و«حرب الأجواء» (١٩٠٨) فجميعها للأديب ويلز Wells، ولا تسرد مجرد مغامرات لها سحر آسر، على منوال جول فيرن، بل تجعل المرء يحترس من أخطار العلوم.

وتقدم رواية أنتوني سلونيمسكي (١٨٩٥-١٩٧٦) Antoni Slonimski «طوربيد الزمان» (١٩٢٤) محاولة لكتابة التاريخ مجدداً، فيما تنقلنا إلى أزمنة الثورة الفرنسية.

هناك نمط آخر من الغرابة العجيبة [فانتستيك] يظهر في آثار ستانيسواف فيتكيفيتش التي تنتمي إلى نظرية الكوارث (Catastrophisme) وهي هنا نظرية حول الكوارث الأرضية. وروايته «الوداع للخريف» (١٩٢٧) تتحدث عن مجتمع تقضي به الأمور، من اضطراب إلى آخر، وإلى تكافؤ عام [في طبقات الاجتماعية]. وراح المثقفون الأخيرون يستنفدون قواهم في المشاققات، متهافتين على شتى أصناف التجارب بقصد أن يحثوا إمكاناتهم الماورائية، وطاقتهم الإبداعية. وعلى هذا المنوال، يقوم كاريل تشابيك بالتحذير حيال المكننة وتوحيد أشكال المجتمعات العصرية. وكان تأثيره شديداً على مخيلة مواطنيه بفضل مسرحيته «الروبوتات العالمية لروسوم» R.U.R (١٩٢٠). فرجاله الاصطناعيون، أي «الروبوتات» Robots، (وهي لفظة نحتها جوزيف تشابيك انطلاقاً من الاسم والفعل التشيكيين اللذين يعنيان: اشتغل كما يفعل العبد الرقيق) وقد زُوِّدوا بمهارةِ الإنسانَ ودرايته التقنية. ولكن لا بمهارة عاطفته ودرايتها، فحرر البشر من أصناف الشغل الجسدي. وبعد أن غدت «الروبوتات» تتكاثر شيئاً فشيئاً تمردت وقضت على الجنس البشري بكامله. وكانت الروايات اللاحقة: «الكراكاتيت» (١٩٢٤)، و«حياة الحشرات» (١٩٢١)، و«حرب السَمندلات» [حيوانات برمائية] (١٩٢٦) تحذيرات للبشر الثملين بشتى سلطاتهم. وإن استباقات الكاتب التشيكي جان ويّس (١٨٩٢-١٩٧٢م) تنجم بالأحرى عن علم النفس المرضي ورُؤاها المهووسة لنفسٍ قد آذتها فظائع الحرب وأهوالها.

انضمت دقّة الوصف الموالي لمذهب الواقعية، في بعض الأوضاع، إلى التوسل برموز متعددة المناحي والمعاني، وبالإعراب عن عمق القلق الوجودي الشديد، وبرؤيا للعالم ذاتية تماماً. والنتاج الأدبي الغامض للكاتب فرانز كافكا (Franz Kafka) (١٨٨٣-١٩٢٤) هو أجمل مثال على هذا النمط. ومع ذلك – لابد أن نقول – يعصى هذا النتاج على كل تصنيف.

في روسيا، أعطى كلٌ من عامة الشعب المتشرب بكل ما هو عجيب، والتقاليد اليهودية، بُعداً استشباحياً fantasmagorique [من فن إظهار الأشباح في قاعة مظلمة] لعالم راسخ في ما هو حقيقي وواقعي. فإن اسحق بابل (١٨٩٤-١٩٤١) في روايته «سلاح الفرسان الحُمر» (١٩٢٦) يصف بأسلوب سريع ومغبر معركة الكوزاك ضد الروس البيض خلال الحرب الروسية البولونية عام (١٩٢٠). وأتى على ذكر عالم شرس له من الألوان ما هو متوهج، ومن الطاقة الحيوية ما هو فائر فائض. أما الروائي البرتغالي بول براندأوْ (١٨٦٧-١٩٣٠) وقد استمد وحيه من دوستويفسكي، فقد ابتكر عالماً يثير العواطف ويتسم بالتشويه والتطرف في: (هوموس، ١٩١٧) حي تظهر الحياة وكأنها هرجة مأسوية.

في بلجيكا، كان كل من المسرح المتوحش للأديب فرناند كروميلينك (١٨٦-١٩٧٠) والعالم الباروكي للكاتب ميشيل دوغيلديرود (١٨٩٨-١٩٦٢) في «إسكوريال» (١٩٢٧)، و«باراباس» (١٩٢٧) على قيد اجتياحهما من قبل الغرابة العجيبة التي تقترب في بعض الأحيان من الهزء الساخر، والتي تتكفئ تلقائياً إلى المنابع الشعبية. وبذلك يُقدم الكاتب عن طريق تطرفه سمات موالية للنزعة التعبيرية. وإن بلجيكا الفرانكوفونية [الناطقة بالفرنسية] يبدو أنها قد كانت أرضاً مواتيةً، بصورة خاصة، لازدهار النزعة الواقعية السحرية. وشعر إلسّكامب Elskamp في فترته الثانية، يوضح ذلك منوهاً بأسفار بعيدة وشخصيات أسطورية. ويظهر الإحباط، والشعور بالوحدة، والإخفاق، والحنين إلى تسامٍ ما، بمثابة ثوابت إنتاجه الأدبي المسيطرة في دواوينه: «أغاني خيبة الأمل»، و«أغنية شارع القديس بولس» (١٩٢٢)، و«أحلام العليا» (١٩٢٤). وثمة هيلينز الروائي الشاعر الذي خصص حيزاً واسعاً لعالم الأحلام: وتمثّل

روايته «ميلوزين» (١٩٢١) كأداء سلسلةً من الأحلام المتمحورة على شخصية أنثوية. إنه جو من الفزع والقلق العصيب اللذين يخلقان القصص المتحلية بالغرابة الوهمية العجيبة fantastique، كما لقصص جان ريـيْ Jean Ray (١٨٨٧-١٩٦٤) في: «حكايات الويسكي» (١٩٢٥).

في إيطاليا، سيكون المنحى الواقعي السحري موضوع إنجازٍ نظري مع ماسيمو بونتمبيلي (١٨٧٨-١٩٦٠) ومع معاوني مجلة «نوفيتشنتو» [أي: القرن العشرين] Novecento (١٩٢٦-١٩٢٩). وإن إخفاقه في الانتقال إلى ممارسة بونتمبيلي الذي قادته فكرة منحى عالمي فاشي، لا يسمح بنسيان التأثير الذي مارسه على أدباء، كمثل: مورافيا، بوزاتي، لاندولفي.

القصة الشعرية:

إن قصص المغامرات: «إعصار استوائي» (١٩٠٣)، و«لورد جيم» (١٩٠٦) و«العميل السري» (١٩٠٧) و«حكايات البحر» (١٩١٠) و«خط الظل» (١٩١٧) للأديب جوزيف كونراد (J. Conrad) (١٨٥٦-١٩٢٤) تُظهر حظية يوليها لعالم البحر – وسبق أن كان كونراد ضابطاً في البحرية – وللآفاق البعيدة. لكن هذه القصص تمضي إلى ما هو أبعد من هذا الفن الأدبي، وذلك بالمكانة التي يخصصها المؤلف لحياة الأشخاص الداخلية، بوسيلة تقاطع شتى وجهات النظر. وبذلك تكتسب رواياته بعداً شعرياً.

قام النتاج الأدبي للكاتب ادوارد مورغان فورستر (E.M.Forster) (١٨٧٩-١٩٧٠) بتعديل منحى النزعة الواقعية التقليدية نحو الشعر، وبسخرية مبتسمة في كتابه: «هناك حيث يخشى الملائكة التورط في المغامرة» (١٩٠٥)، و«مع إطلالة على نهر الأرنو» (١٩٠٨) أما تحفته الأدبية «طريق الهند» (١٩٢٤) فهي تتمحور حول العلاقات العسيرة ما بين البريطانيين وأهالي الهند، وتشهد على روح ليبرالية تنبذ مفهوم التفوق العرقي. وقام ديفيد هيربرت لورنس (١٨٥-١٩٣٠) بمنح اللغة الروائية بعداً رمزياً وغنائياً. ونثره القوي تُوقِّعُ مسيرتَه بالعديد من التكرار، ويثير ذكريات البلاد الغريبة و«الآلهة الغامضة»، ويمجد الحب الجسدي والقوى الحيوية كما

في: «قوس قزح» (١٩١٥)، و«نساء عاشقات» (١٩٢١)، و«عشيق السيدة شاترليّه» (١٩٢٨)، و«الحية المُريّشَة» (١٩٢٨).

في فرنسا، اتخذت الرواية الشعرية مسحة من الكوزموبوليتية [المواطنة العالمية] ومن النزعة العصرية وذلك مع الأديب فاليري لاربو Valery Larbaud (١٨١-١٩٥٧) وهو يجزئ كتابته إلى عدد جم لا يحصى من الانطباعات في: «فيرمينا ماركيز» (١٩١١)، و«بَرنَابوت» (١٩١٣).

منحى الحداثة والطليعة الأدبية:

قد مضى رفض التقليد الأدبي، في شتى الأقطار، حتى القطيعة الجذرية المتحدية بل الجارحة. وإن تَحيُّز الجِدّة والمنحى العصري [أي منحى الحداثة] قد ارتبطا بنبذٍ شامل للمذهب المادي وللمجتمع البرجوازي. وسوف يذهب إلى ما هو أبعد من ذلك: فمَعَ المذهب المستقبلي والمنحى التعبيري والدادائية، لم يعد الفن نتاجاً متجدداً بل سيرورةَ تفكيك للبناء déconstruction، وبناءً جديداً للواقع: فثمة علاقات تماثلية وترابطية تحكم الفن. والفن يتيح اختراقاً أعمق للحياة التي يُكشَفُ عن وجوه منها قد باتت ملموسة حتى ذاك الحين.

«في نهايةَ المطاف،
مَتْعب أنت سئِم
من هذا العالَم القديم
يا أيها الراعي! إيه يا برج إيفل!
ها هو قطيع الجسور
يثوغ في هذا الصباح
وقد مللتَ من هذي الحياة
في «العصور الخاليات»
اليونانيةَ منها والرومانيات».

(غيوم أبولنيير Guillaume Apollinaire، «كحول»)

حاول الشعراء والروائيون أن يدركوا الإيقاع الجموح، واللجة الفوضوية من انطباعات لا متجانسة ومتزامنة، وتأثيرات الانقطاع والصدمة التي تمهر بخاتمها العواصم العصرية الكبيرة. وسعياً منهم إلى غاياتهم قد توسلوا بتقنية، بتركيب يُدخلُ في النص الأدبي شعارات للدعايات، أو أسماء شوارع، أو مختارات صحفية، أو فقرات أغنيات رائجة. ولبثت المدينة هي أيضاً مميزة بديناميةٍ وحياة كثيفتين، وبمكان البؤس والعزلة حيث يحتدم العنف وتستشيط نزعة الشر. وعلى هذه الشاكلة ظهرت المدن: دوبلان، لندن، برلين، سان – بيترزبورغ في النتاج الأدبي لكل من: جويس، إليوت، دوبلين، بييلي، زامياتين، هامسون، جنغسن. وإن ألفريد دوبلين (Alfred Doblin) (١٨٧٨-١٩٥٧) في روايته: «برلين ساحة الاسكندر» (١٩٢٩) يقيم بصورة مباشرة، مرجعية تشير إلى بابل المذكور في الرؤيا:

> والآن، تعال، فإني أريد أن أريك شيئاً، إنها بابل المومس العظيمةَ، ابنةَ الدعارة، وها هي جالسةَ عند عدوة المياه. وها أنت تشاهد امرأة تجلس على دابةَ وتتوشح باللون القرمزي، وتتسترّ بأسماء للتجديف، ولها من الرؤوس سبعةَ، ومن القرون عشرة.

(ألفريد دوبلان: «ساحةَ الاسكندر»)

ما بين الأعوام ١٩٠٥ و١٩٢٥، درجت النظريات الجمالية في كل ربوع أوروبا، وحثّتها قُدماً مجلات تولي اهتماماً للأدب كما للفنون التشكيلية، ولبثت مواتية لازدهار مواهب مزدوجة: أوسكار كولوشكا (١٨٨٦-١٩٨٠) رسام بالألوان ومؤلف مسرحي؛ لاجوس كاساك (١٨٨٧-١٩٦٧) شاعر روائي ورسام، وبورليوك ومايا كوفسكي وكروتشينيخ خليبنيكوف وكانوا شعراء ورسامين من نزعة تكعيبية / ونزعة مُستقبلية: Cubo-futuristes.

الحداثة في فرنسا:

ثَبّتت «الروح الجديدة» مسيرتها في فرنسا منذ ما قبل عام (١٩١٤)، مع غيوم أبولينير (Apollinaire) (١٨٨٠-١٩١٨) الذي كان يوصي بثورة في مضمار الشعر تماثل الثورة التي تم إنجازها في الرسم بالألوان مع الفنان سيزانّ: وذلك في كتابه: (الرسامون الموالون لمنحى التكعيبية، تأملات جماليةً)/ (١٩١٣). وانطلاقاً من عام (١٩١٢)، إذ رفض الأسلوب التزييني والوصفي، أوصى باستخدام العبارات القوية وتأثيرات المفاجأة، والصور الجديدة، بقصد إدراك تعقيد الحياة العصرية. وعلى غرار المنحى التواقتي Simultanéisme لدى دلونيه في ميدان الرسم بالألوان فهو يخلق «القصيدة التوليفية» التي لا بدَّ لها أن تشابه صفحة جريدة يومية، وحيث تبرز أمام الأنظار الأخبار الأشد تنوعاً في: «الروح الجديدة والشعراء»، (١٩١٧). وإن ديوان الشعر «الكحول» (١٩١٣) يشتمل على عناصر تقليدية؛ وديوان «كاليّغرام» Calligramme (١٩١٨) [نص شعري تثير طباعته صورة الموضوع الشعري] يُبدي منحى نزعة تجريبية أوفر تقدماً، مع التلاعب بالتأثيرات الخاصة بالطباعة، ومع استبدال التنقيط وفن الشعر القديم، بإيقاع بيت الشعر وَوقفته الشعرية: (La coupe). وقد بات أبولينير شخصية طليعية في مضمار المسرح. فإن مسرحيته «أثداء تيريزياس» (١٩١٧) الثرية بالابتكارات الهزلية الساخرة قد وصفها المؤلف ذاته بأنها دراما «مُواليه للسوريالية».

أمّا الأديب القريب من منحى أبولينير فكانَ ماكس جاكوب (١٨٧٦-١٩٤٤) فقد أوقف حيزاً واسعاً للصورة المباغتة الشاذة و«للفظة في طور الحرية» كما فعل في: «جام النرد»، (١٩١٧) فيما أنساق بيير ريفيردي (١٨٨٩-١٩٦٠) إلى شتى ألعاب الطباعة، وابتكر «القصيدة التشكيلية» في «الكوة البيضوية»، (١٩١٦). أما بليز سندرار (١٨٨٧-١٩٦١) فقد مارس القصيدة المتواقتة والقصيدة / الموضوع في: «١٩ قصيدة مطاطة»، (١٩٦١). وكان ثمة تيار لمنحى تجريبي من صنف اللعب ومن النموذج ذاته، ويُلاحظ في قصص ريمون روسل (١٨٧-١٩٣٣) في «لوكْس

سُولُس» [أي المناسبة الفريدة]: Locus solus (١٩١٤) و«انطباعات افريقية» (١٩٢٨)، ولم تلقَ نزعتهما الواقعية (Irréalisme) وطرقهما المتكلفة سوى أثر هزيل في تلك الفترة، لكنهما سوف تحظيان بتقدير الأنصار السورياليين.

حلَّ في الرواية تحول هام. فالأديب أندريه جيد A. Gide قد لجأ إلى: «الوضع في الهوة» وأدخلَ في الرواية تفكراً حول فن الروايات؛ تفكراً باشر به منذ عام (١٨٩٥) في نقيض / الرواية: «بالود» (Paludes) [بصيغة الجمع: أي المستنقعات]، وغدت هذه التقنية تنعم بمزيد من الدقة في الـ «سُوتي» Sotie [مركز مسرحي في القرون الوسطى اتسم بالهجاء الاجتماعي والسياسي] وفي: «أقبية الفاتيكان» (١٩١٣)، ومضت هذه التقنية إلى أوجها في «مزيفو النقود» (١٩٢٥) وقد وُصفت هذه الرواية بأنها «رواية نقية خالصة».

رواية مارسيل بروست (Marcel Proust) (١٨٧١-١٩٢٢) «بحثاً عن الزمان المفقود»، والتي نشرت عام (١٩١٣) هي في آن معاً قصة عصر، وقصة سريرة ضمير، وسلسلة أحداث اجتماعية، وتحليل للأهواء البشرية في عشيرة البرجوازيين وقد باتوا أثرياء – آل فيردرين – وفي: ندوة الأميرة دوغيْرمانت التي شدد المؤلف، وغالباً بفكاهة شرسة، على زهوها وتفاخرها بما لديها [هي النزعة الساخرة Snobisme]. غير أن بروست تشبث بتسليطه الضوء على سير عمل الذاكرة الوجدانية وإدراك الزمان حسياً، ووصف هذه الأوقات الأثيرة المحظوظة التي في ظل بعض احساساتها، يبرز مجدداً عالَمٌ قد مضى بروزاً مباغتاً. وهذا الحادث الشهير، هو حادثة «المجدلية». ولا يعتمد من بعد تأليف الرواية (غالباً ما وُصف بأنه موسيقي)، على تتابع أحداث الحبكة، بل بالأحرى على تشابك بضعة من المواضيع – الحب، وهروب الزمان والعثور عليه مجدداً والفن... – التي تتكرر بتنوعات دقيقة، وتتعزز بصورة متصاعدة. ويترجم تبيان بروست في نهاية المطاف، إيمانَه بالفن، فهو الوسيلة الوحيدة للتملص من الزمان والتغلب على باطل العالم وزهوه. وعلى هذا المنوال، وبوسائل أسلوبه، وبُعده البُنياني، وثراء مجموعة مواضيعه، يمثل نتاج بروست الأدبي أحد المعالم الهامة في تطور الرواية الحديثة.

الحداثة في إنكلترا:

بلغت نزعة الحداثة الإنكليزية أوجها عام (١٩٢٢) وهو تاريخ ظهور: «أوليس» Ulysse للأديب جُويس، وظهور «غرفة جاكوب» للكاتبة فيرجينيا وولف، و«الأرض اليباب » للأديب ت. س. إليوت (T.S.Eliot). وقد كانت الرواية بمنحاها الحداثي، خلال تلك السنوات، موسوعةً بعمق من قِبَل هنري جيمس؛ بيد أنها تحولت تحولاً حاسماً تحت تأثير جيمس جويس (James Joyce) (١٨٨٢-١٩٤١).

إن فيرجينيا وُولف (Virginia Woolf) (١٨٨٢-١٩٤١)، ابنة الناقد ليلي ستيفن، وقد تمرّست في فلسفة برغسون ونتاج بروست الأدبي، أعلنت ببحثها «الرواية العصرية» (١٩١٩) نوعاً من بيان حيث جهرت بانتمائها إلى جويس ونبذت المذهب الواقعي التقليدي العاجز عن إدراك حقيقة الحياة وقالت:

> «الحياة هالةٌ مُضيئةٌ، غلاف يكون شفافاً أو يكاد يكون غلافاً يحيق بنا منذ بداية تكوّن وعينا حتى ختامه.»

(فيرجينيا وُولف، القصة الخيالية الحديثة)

وإذ عزفت الأديبة، كما فعل بروست وجيد، عن الحبكة والقصة المتتابعة، فقد تشبثت بتبيانها «تيار الوعي» دون إخضاعه لنظام عقلاني ومنطقي من شأنه أن يشوهه، وذلك في: «السيدة دالويه» (١٩٢٥) وفي: «النزهة عند المنارة» (١٩٢٧)، و«أورلاندو» (١٩٢٨)، و«الأمواج» (١٩٣١). وقد تمحورت رواياتها حول العلاقات الذاتية البَينية (Intersubjectives)، وتجربة الزمان والموت، فعالجت الأحداث بنقلات ضئيلة، بقصد أن تدرك العناصر الدقيقة جداً وسريعة الزوال التي تصنع بها خبرة كل يوم. ولا جرم أن هذه التقنية لبثت مرتبطة بتصورها هوية الإنسان؛ فهذه الهوية بدت لها مشتتة، ومتحركة وعاصية على الإدراك. فالحاضر والماضي متخالطان، على غرار تداخل الوعي والوعي الباطني. وأعربت

عن رؤيا الوجود هذه في أسلوب إنشائي مرن، وغالباً ما يتوسل بالمونولوغ [الحوار الفردي] الجواني وببُنية موسيقية.

«قد ينبغي ألا يتقبل شيء ما لا اسم له، خشيةً من أن يُؤَنّهُ هذا الاسمُ ذاتُهُ».

(فيرجينيا وُولف، «الأمواج»)

إن الشعر الموالي للحداثة قد هَيمَنَ عليه، في إنكلترا، توماس ستيرنز إليوت (١٨٨٥-١٩٦٥). وُلد هذا الشاعر في الولايات المتحدة، وأقام في بريطانيا العظمى منذ عام (١٩١٥) واتخذ الجنسية الإنكليزية. وأعجب بالشاعر بودلير، وأرباب الرمزية الفرنسيين، وبالشعراء «الميتافيزيقيين». وقد مهره بميزته العميقة إزراباوند (١٨٨٥-١٩٧٢) الذي جاء من أمريكا عام (١٩٠٨) وابتعد عن أشكال الشعر المألوفة، فوضع فيها ذكريات مبهمة استمدها من شتى الثقافات. «فالأرض النافلة» تَمثّلُ كتتالٍ من مشاهد الحياة المعاصرة، زاخرة بالاستشهادات المتعددة بلغاتها، مثقلة بجمٍ من التلميحات وجميعُها يمضي بالقارئ في رحلة عبر [الزمان والمكان]. ويعرب إليوت فيها عن منحاه الشكوكي في غداة الحرب العالمية الأولى، وعن حنينه إلى نهضة روحية. ونجد ثانية الجو ذاته في «البشر المأفونون» (١٩٢٥)، قبل أن ينعم بالدعة في «أربعاء رفات الأموات» (١٩٣٠). والسمة الكبرى لهذا الشعر هو التجزؤ الذي يمزج عناصر لا متجانسة في صنف من التركيب والإخراج؛ وينجم عن هذا انطباع من التفكك واللاواقعية، وهي [لديه] الطريقة الوحيدة لإعادة الانفعال إلى نصابه، كما يبدي ذلك المقتطف التالي:

«احتفظ الشتاء بنا في حيز دافئ،
من جراء ندف ثلوجه الذاهِلةَ
وهي منداحةَ على اليابسةَ
مُعيلةً الضئيل من الحياة
بدرنات منها ناشفات.
وها هو الصيف قد باغتنا

ونحتمل من المطر زخات
على «ستارنبرجيرسي»
فتوقفنا تحت أروقة مسقوفة
ولمّا حانت من السماء فرجة
انطلقنا إلى داخل «هوفغاردن»
ومن ثمّ القهوة احتسينا
وأطراف الحديث تجاذبنا.
أما أنا فلست ابنة روسية
أنا من ليتوانيا
وفي غضون أيام الطفولة
غدتُ الأرشيدوقَ زائرةً
وهو نسيبٌ من أنسبائي
وعلى زلاجته اصطحبني
وراح الخوف ينتابني
وقال: «يا ماري، تشبثي يا ماري!»
وإذا بنا قد مضينا!»

(توماس ستيرنز إليوت Thomas Sterns Eliot «الأرض الرحيبة»)

انطلاقاً من عام (١٩١٤) تقريباً، وباتصال مع إزراباوند، طفق ييتز Yeats يجدّد أسلوب نظم قصائده: فباتت لغته على مزيد من الكثافة وعلى استغلاق أشد، ولغةً تثقلها رموز يستمدها، على السواء، من منحى استحضار الأرواح، والثيوصوفية (Théosophie) [نظرية روحانية تهدف إلى الاتحاد «بالله»]، والعصور القديمة الكلاسيكية. وتعكس هذه الميثولوجيا الانتقائية قلق الشاعر الفلسفي، وتوقه إلى مزيدٍ من الروحانية. بيد أن قصائده لا تفتقد شيئاً من سِمَتها الموسيقية ولا من سلطان سحرها.

«ليدا والتمّ [نوع من الأوز]

كان ثمةَ سقوط مباغت:
وفيما ظل جناحاه يخفقان
فوق العذراء المترنحةَ،
ويداعب فخذيها مسباحاه الداكنان،
التقط منقاره قذالها،
فأمسك بها، وقد فقدت قواها،
وبات عنقه يلاصق جيدها.»

(وِيليم بتْلر يِيتْس W.B.Yeats، البرج)

نزعات أخرى موالية للحداثوية:

ثمة سمات مماثلة للسمات التي تم للتو إيضاحها وماثلة أيضاً في الرواية: «دفاتر مالْت لوْريدز بْريغه» للكاتب رايلك، وفي «الجبل السحري» للروائي توماس مان، وفي «برلين ساحة الاسكندر» للأديب دوبلين. أما «ضمير زينوْ» (١٩٢٣) من تأليف إيتالو زفِفو (١٨٦١-١٩٢٨) فهي رواية قريبة مما سبق، بمعالجتها موضوع الزمان، واستخدام الحوار الباطني الفردي. غير أن حُلول الروائي الإيطالي هذا (وقد دعمها التفكر الإيبستمولوجي [علم المعرفة] حول الفاعل / والوعي الباطني، والكتابة) قد كانت، في آن معاً، حلولاً أشدّ تناقضاً وأوسع انفتاحاً. وإن تداخل شتى الآراء التي تجعل سرد الحوادث يتقدم، يُنتِجُ غموضاً ساحراً فيجعل من كل معرفة نسبية.

إن الأديب جيوزيبّيه أونغاريتي (Giuseppe Ungaretti) (١٨٨٨-١٩٧٠) مع ديوانه «خيبة الآمال» (١٩١٦-١٩١٩) قام بالبحث عن «كلام مطلق» من شأنه أن يتطور بمنحى حلول السحر والتعزيم، وحلول مستغلقة. فظهر المقال الشعري بمثابة هدم وإعادة بناء للإيقاعات وأوزان الشعر، والضميمات [تراكيب تعبيرية]. وتم تصميم بيت الشعر القصير، العاري من التنقيط، بمثابة عنصر مركزي في إعادة ابتكار اللغة الشعرية.

«سهرةً طوالَ سوادِ ليلةٍ بكاملها

وثَبتَ ملقىً خِلالَها
جانبَ رفيقٍ من الرفاق
وقد أُخذ قتلاً
وراح فمه يصرف
مُيمماً سحنته نحو بدر القمر
وبادت يداه محتقنتَين
يَدَين متوغلتَين
في أعماق صمتي
وسطّرت رسائل مفعمةَ بحبي
ولم أكن يوماً
أشد تشبثاً بالحياة».

(جيو زيبّيه أونغاريتي G.Ugaretti، مرح غرق السفينة)

يتموضع المسرح الغريب والمعذب للأديب لويجي بيرانديلو (Luigi Pirandelllo) (١٨٦٧-١٩٣٦) في موكب حركة الحداثة للمواضيع التي يعالجها. ولا جرم أن هذا المسرح قد تمحور حول تفكك الشخصية، ومشكلة الهوية التي لا يني الأديب مشدداً على عدم استقرارها.

يُعَدُّ الشاعر اليوناني كوستانتين كافافي (Constantin Cavafy) (١٨٦٣-١٩٣٣) وجهاً من وجوه من سبقوه فمهدوا للشعر الحديث.

أما في البرتغال، فراح شعراء يُحوّلون لغة الشعر وهم: فرناندو بيسوّوا (F. Pessoa) (١٨٨٨-١٩٣٥)، وماري وده سا - كَرنيرو M. de Sa-Carneiro (١٨٩٠-١٩١٦) في: «تشتت» (١٩١٤) وخوسيه ده ألمادا - نيغريروس (J. de Almada-Negreiros) (١٨٩٣-١٩٧٠). وماري وده سآ - كرنيرو، الذي وافاه الموت مبكراً، وكان وسواس الوفاة يلاحقه ويصيبه بشدّة القلق؛ وقد مارس بتلقائية السخرية، فيما ظلت قصائد ألمادا - نيغريروس تتسم بالمزيد من العذف والتحدي فهو الذي قال:

«نَقَياً ذاتك، في فقر الحضارة المدقع!

والنفض عنك هؤلاء الأوباش!

فهلا نعرّي حشمتك

واللاأخلاقي من حياتك!».

(خوسيه ده ألمادا – نيغريروس، مشهد من القرف)

كان في إسبانيا روائيون شباب، كمثل فرانشيسكو أيالا (وُلد عام ١٩٠٦) وبنجامين جارنسْ (١٨٨-١٩٤٩) وقد ذهب اختيارهم إلى معالجة جديدة للزمان، وإلى تلاشي تتابع الأحداث. ومثّل الشعر، في نهاية عقد العشرينات، حلاً وسطاً ما بين الطليعة والتقاليد. وأدى تَمثُّل الحركة التكعيبية cubisme الأدبية من خلال «تيار التطرف الرجعي» و«تيار المذهب الإبداعي» إلى تفضيل المجازات الجريئة، والصور اللامألوفة، ولاسيما عند لوركا. وقد اقترب من المذهب السريالي كلٌ من: فينشنتيه أليكسندره (١٨٩٨-١٩٨٤) ولويس تشيرنودا (١٩٠٢-١٩٦٣) ولوركا ورافائيل ألبيرتي (وِلد عام ١٩٠٢) من النزعة السريالية. وإنّ مَثَّلَ فاليري وخيمينيز ذهب بِكُلٍ من بيدرو ساليناس (١٨٩٢-١٩٥١) وجيّن إلى منحى شعري «للنظرة الجوهرية».

ثُبِّتت الرواية الحديثة في الدنمارك خطاها حقاً مع هارلاد كيد (١٨٧٨-١٩١٨) الذي لجأ إلى تقنية «مجرى الضمير» في رواية «الحديد» (١٩١٨)، ومع توم كريتسن (١٨٩٣-١٩٧٤)؛ الذي قام إنتاجه الأدبي، المتموضع في وسط المدن، بتوضيح الميزة الفوضوية للحياة الجوانية، في: (الارتباك، ١٩٣٠). أمّا الشعر المتحرر من القيود الشكلية، لدى جنسن وكلاوزن، فهو يفضل بيت الشعر الطليق في: «الرُقيات المؤنية» (١٩٠٤) وقد بات متجدداً في عقدي العشرينات والثلاثينات، بفضل إكلوند والشعراء الفنلنديين / السويديين: غونار بجورلينغ (١٨٨٧-١٩٦٠) وإلمير ديكتونيوس (١٨٩٦-١٩٦١)، ورابيه إنكيل (١٩٠٣-١٩٧٤)، وقد شكلوا جزءاً من جماعة هيلسينغفورس القريبة من الأدباء الطلائعيين. أما الشاعرة إيديث سودرغران Edith Sodergran (١٨٩٢-١٩٢٣) التي بقيت على اتصال مباشر بالأوساط الرمزية والمستقبلية في سان – بطرسبورغ، فقد نظمت قصائد بوحيٍ يستلهم

نيتشه، فجعلت القارئ يمضي ذهنياً صوب نزعة المذهب التعبيري ولاسيما في: (قيثارة) أيلول / سبتمبر، (١٩١٨) و«هيكل الوردة» (١٩١٩).

في الجانب الروسي، أجرت مارينا تسفيتائيفا (١٨٩٢-١٩٤١) العديد من تجاربها على الأشكال الأدبية: وشعرها يتسم بالإفصاح عن مشاعر شديدة المغالاة، وعن طريق منحى التيار التصوفي والميل إلى الخرافة، وذلك مع تصميمها على إدراك جوهر الأشياء والأمور. ولبث شعرها يستمد بضعة طرق من فن التصوير السينمائي، ويؤثر الطباقات الإنشائية، ويطور الإمكانات النحوية ودلالة المعاني للغة الروسية. وإن النثر الشعري لدى بوريس بيلنياك (١٨٩٤-١٩٣٨) يتميز أيضاً بسمات مجددة، ولاسيما في: (السنة الجرداء، ١٩٢٢) فأسلوب إنشائه دينامي وموسيقي، ويستقي وحيه من بيئيلي (Biélyi) ورواياته ترتبط «بجمالية السديم» [المزيج الفوضوي Chaos] وبالإخراج المنتمي إلى جمالية جويس. ولديه ابتكارات مفرداتية، وتكرارات صوتية، ومنحى مجازي متطرف، وبنيات موسيقية، ويشكل جميع ذلك سمة خاصة بفن فلاديمير نيكولاييفيتش نابوكوف (١٨٩٩-١٩٧) وهو فم يحتل فيه العنصر الخيالي والتلاعبي حيزاً هاماً وخاصة في: «قصائد»، (١٩١٦)، و«ملك وبنت وصبي» (١٩٢٨).

إلى جانب كل من انتوني سوونيمسكي، وفيجينسكي، اتَّخَذَ مكانته أديبٌ جم الشعبية: يوليان توفيم (١٨٩٤-١٩٥٣) الذي ابتكر شعراً يتميز بتنوع الإيقاعات، وبثراء المفردات، وكذلك جان لوشون (١٨٩٩-١٩٥٦). وعارض هذه الجماعة، في كراكوفيا، طليعة تميَّزت بالمزيد من الراديكالية، وقد ساهم فيها يوليان بشبوش (١٩٠١-١٩٧٠) وتاوسز بيبر (١٨٩١-١٩٦٩) الذي تبدت آثاره على قرب من روح أبولينير، وماكس جاكوب، من المذهب البنائي، وحتى من نزعة التيار التطرفي الرجعي. واتخذ فانكورا بمثابة نموذج أقصوصة عصر النهضة، لدى رابليه وسرفانتس وقد آثر لغةً تميل إلى ما هو قديم، وتوسل بجمل مستفيضة، وأفضى به هذا الأسلوب إلى نموذجٍ ينعم بمهابة وعظمة، بنموذجٍ مأثري في عقد العشرينات.

في المجر، طفق ميلان فوست (١٨٨٨-١٩٦٧) المؤلف المسرحي والروائي، والمُنظِّر، يمزج تقاليد القصة ونزعة المنحى العصري في شعر يتميز بالتجريد الفلسفي، وشهوانية الصور. وإن الآداب المجرية مع روابطها بالآداب الجرمانية والفرنسية، ثبّتت خطواتها وحظيت في تلك الفترة بازدهار مدهش، وعلى الخصوص في المضمار الشعري، وذلك بفضل المجلات: ميسّال (١٨٩٢-١٩٠٧) وإيبريون (١٩٢٢-١٩٣١)، وزلاتوروغ (١٩٢٠-١٩٤٣).

إن النبرات الأدبية الموالية للحداثة قام بإدخالها في الشعر الروماني، إيون باربو (١٨٩٥-١٩٦٥) وقد لبث فنه «التجريدي»، قبل كل شيء، فنّ لعبٍ، وجملةً من الصور والموسيقى الخالصة، وتطلعاً إلى المطلق؛ فيما سيطّر على الفن الروائي إيونيل تيودوريانو (Yonel Teodoreanu) (١٨٩٧-١٩٥٤) مع لوحته الأدبية العجيبة، ألا وهي: المجنلية (١٩٢٥-١٩٢٧). وهذا النص الذي مهره بختمه التقليدُ الأبوي المولدافي، وسلك طُرقاً موالية للرمزية البروسية ووضَعَها موضع التطبيق، فشكل مثلاً من الأمثال لتلاقي التيارين: للمذهب التقليدي وللمذهب العصري.

الثورة الموالية لمذهب المستقبلية Futuristme:

شرّعت النزعة المستقبلية الطريقَ للاختبارات الشكلية الأوفر جرأة. وما بين (١٩٠٩-١٩١٤)، أقدم فيليبو تومازو مارينيتي (F.T. Marinetti) (١٨٧٦-١٩٤٤) على إطلاقه في فرنسا وإيطاليا سلسلة من بيانات اتخذت لهجة متحدية، مكافحةً الثقافة المألوفة، مهيباً بالفنانين إلى تمجيد جمال جديد، جمال الآلة والسُرعة والنشاز. ومنذئذ بات كل من الدينامية والعنف والتزامنية الكلمات الهامة. وإذ عزف عن المنطِق، أشاد مارينيتي بجمالية يقوم أساسها على الحدس والتماثل، وبلغة يقصى عنها التنقيط التقليدي، والصفات، والظروف. فإن الأسماء، والأفعال في صيغة المصدر، وأصناف السجع، تشكل العناصر الجوهرية لهذه الجمالية. ويُلغى الترتيب النحوي لصالح «كلمات على قيد الحرية». وإن رواية مارينيتي «مافاركا الموالي للمستقبلية» (١٩٠٩)، ونصوصاً كمثل «معركة بيزو أودوره» (١٩١٢) و«زانغ تُومْب تؤمْب» (Zang tunb tumb) (١٩١٤) توضح هذه

النظريات. وطالب مارينيتي أيضاً «بمسرح تركيبي» حيث الأحداث المتسلسلة على خشبة المسرح تلقى امتدادها داخل صالة المسرح.

اتخذت نزعة مذهب المستقبلية أبعاداً خاصة في روسيا. وإن البيان المقْذع لعام (١٩١٢) (صفعة على الذوق العام) تسبب بفضيحة: فلم يُذار أتباع المنحى الرمزي، ولا بوشكين، وحتى لا دوستويفسكي ولا تولستوي. وأنّ هذه الحركة التي أسسها مايا كوفسكي، أي فيلميير خليبنيكوف (V. Khlebnikov) (١٨٨٥–١٩٢٢) وألكسندر كروتشينيخ (١٨٨٦–١٩٦٨)، ودافيد بورليوك (١٨٨٢–١٩٦٧) قد التحقت، في العديد من النقاط، بالنزعة المستقبلية الإيطالية، سواءً أكان ذلك بوسيلة نزعتها القومية أو بواسطة ثورة اللغة ودور «الكلمة بصفتها كلمة»: (بيان عام ١٩١٣). ويدعمُ الشعرُ الموالي لمذهب المستقبلية الروسي، رغم ذلك، بسمات نوعية وهي: اهتمام شديد بعلم الألسنية، واستخدام الفلولكلور، واللجوء إلى اللغة والأغنية الشعبيتين، إلى جانب الحماسة حيال ثورة (١٩١٧). وقد هيمن شاعران على هذه الحركة: ماياكوفسكي، وخليبنيكوف. وأعطى أولهما العناصر الصوتية وعناصر الرسم بالألوان أهمية قصوى، وسَعَى إلى تنافر الأصوات وتشويه المعاني أو التشويه الصوتي. وقد دُعي خليبنيكوف «محرر الكلمة»: فغدا لديه جذر اللفظة أي الصوت، الخليةَ الأساسيةَ للقصيدة، كما يتبدى ذلك من الأبيات التالية(*):

«المؤامرة بالضحك»

La conjuration par le rire
Ô irriez, les rieurs!
Ô éclariez, rieurs!
Qui riez de riez de rires, qui riaillez riassement.
Ô éclariez, souriamment!
Ô surraillerie irriante – rire des sourieux rioneurs!
Ô dérie riolemment – rire des railleux riaids!

(*) هنا مثال على أن الكلمة باتت طليقة، حرة كل الحرية، وأن الكلمة بوسعها أن تقوم بثورة بصفتها كلمة وحسب وما يلي بالألفاظ لا ترجمة لها. [المترجم]

اخترع أنصار منحى المستقبلية لغة «تتخطى الذهن» وهي الـ «زاؤوم» (Le zaoum) وتمضي إلى تلاعب بالمصوتيات [أو: الجهوريات: Sonorités؛ أي قوة الوضوح السمعي للصوت]؛ ومن المفترض أن التلاعب هذا يتوافق مع الإدراك المباشر لحقيقة الواقع. أما نزعة المستقبلية / الأنويّة: (Ego-futurisme)، وهي أقل راديكالية من نزعة المستقبلية / التكعيبية، فقد أسسها إيغور سيفيربانين (١٨٨٧-١٩٤١). ويمزج نتاجه الأدبي بمنحى نزعة المتعة (Hédonisme) وبنزعة المنحى التجريبي؛ وأفلح في جعل عامة الناس يقبلون الطليعة الأدبية. وعلى هامش المذهب المستقبلي، خضع الشاعر بوريس باسترناك (Boris Pasternak) (١٨٩٠-١٩٦٠) لتأثير خلْيبْنيكوفسكي، لكنه حاد عنه بُسرعة لا بأس بها. ولكونه متقبّلاً فن بلوك ورايلك. فقد حاول أن يتلقّفَ، على غرار المذهب الانطباعي، طابع السرعة الخاطفة للإحساسات، أي التدفق الحيوي: le flux vital.

مذهب نزعة التعبيرية Expressionnisme:

تطور مذهب نزعة التعبيرية، بصورة خاصة، في الجانب الألماني، من عام (١٩١٠) إلى (١٩٢٠) تقريباً. ولا يعني الأمر هنا جماعة ملتحمة بنظرية وأهداف دقيقة، بل يعني تظاهرات فردية تربطها نزعات مشتركة. فإن منحى مذهب التعبيرية المتسم ببغضه للبرجوازية وللمذهب المادي كان يدافع عن قيم الروح والنفس البشريين. وعلى نقيض التيار الانطباعي، بقي يتوق إلى أن يخترق جوهر حقيقة الواقع متوسلاً برؤيا ذاتية بمقدار فائق، وهي رؤيا تمضي إلى ما هو أبعد بكثير من الانطباع الذي يحدثه العالم الخارجي ويهدم بالتشويه. وتتميز لغة النزعة التعبيرية بتطرفها المفرط وبعنفها، وبتفكك النحو، وتكثيف العبارة. فهذه النظريات، المتقاربة من مذهب المستقبلية، وجدت تحقيقها الأشد إقناعاً انطلاقاً من عام (١٩١٣)، في مضمار الشعر ومسرحيات أوغوست ستِرام (١٨٧٤-١٩١٥) في: «أنت» (١٩١٥)، و«القديسة سوزان» (١٩١٤) وهو الشعر الذي قصّ بيت الشعر حتى عناصره الأوفر تعبيراً: الكلمة المنعزلة، الصوت، الإيقاع.

ترجمَ شعراء النزعة التعبيرية الشعور بنهاية العالم، و«غسق البشرية»، حسب عنوان المقتطفات الشهيرة للأديب كورت بينثوس مينشباتسْدامرونغ (K.P. Menschbeitsdammerung) (١٩١٩). ومن بين الأوسع شهرة لنذكر: إلى جانب إلْسِه لاسْكِر - شولِر (١٩٦٩-١٩٤٥)، الألزاسي إرنست ستادلر (١٨٨٣-١٩١٤)، وجورغ هيِيم (١٨٨٧-١٩١٢) مع مؤلفه «ظل الحياة» (١٩١٢): وأعطت رؤاه حول نهاية الأزمنة والعالم بعداً أسطورياً لبعض ظواهر العالم العصري، ومن أمور أخرى ذكرت «إله المدينة» بَعْل، المتميز «بجوفه الأحمر». وإن غوتفريد بنّ (١٨٨٦-١٩٥٦) قد ابتكر، مع ديوانه الأول: «عجرفة» (١٩١٢)، شعراً يرتبط بمذهب الكلبية الازدرائي (Cynisme) العنيف في جمالية البشاعة، وليست تجربتُه الطبية غريبةً عن هذا المذهب. بيد أن آثاره اللاحقة قد سيطر عليها الحنين إلى ثمل ديونيسي [ثَمَل خمري شبقي] والحنين إلى جمال عالم البحر الأبيض المتوسط. أما القصائد الأشد استغلاقاً للشاعر النمساوي جورغ تراكل (Georg Trakl) (١٨٨٧-١٩١٤) فهي تدين بنغمة نبرتها الخاصة لشبكة كاملة من مواضيعه ومن رمزية الألوان التي تصاحب رؤيا شخصية جداً للطبيعة، والتنويه بالآلام، ورؤيا العزلة والموت:

«إيّه يا إلِيس!
متى يطلق الشحرور نداءَهُ
في غور الغابةِ الداكنه
يغدو أُفولُ انحطاطك وشيكاً
فشفتاك تنهلان الطراوه
من ينبوع الجلاميد الأزرق!».

(جورج تراكل G. Traki، «إلى الصبي»)

إن مسرح المذهب التعبيري لدى جورغ كيزرْ (١٨٧٨-١٩٤٥) في: «برجوازيو مدينة كاليْه» (١٩١٤)، ولدى إرنست تولِر (١٨٩٣-١٩٣٩) في: «الاهتداء» [إلى «الله» تعالى] (١٩١٩)، و«رجل وجمهور» (١٩٢٠)، ولدى

فرانز ويرفل (١٨٩٠-١٩٤٥)، كان مسرحاً يعرب بأسلوب يثير العواطف، عن الحلم المشيحي (Messianique) لبشرية أفضل من البشرية الراهنة. فالأشخاص يحملون أفكاراً، ونماذج إنسانية أفضل مما يفعل أفراد عاديون. وينطمس البعد السيكولوجي أمام نزعة إلى التجريد؛ واستمرّ صراعُ الأجيال، وحرب الجنسيّن، موضوعي الأديب كوكوشكا في «القاتل، أمل النساء»، (١٩٠٧) كما لبث موضوعاً لدى والترهاسِنْكليفر (١٨٩٠-١٩٤٥) في «الابن» (١٩١٤)، وكذلك كارل سيرنهايم (١٨٧٨-١٩٤٢): في «حياة البرجوازي البطولية» (١٩٠٨-١٩٢٢). وتُخرج الروايةُ على المسرح وبمنحاها التعبيري أوضاعاً مَرَضية، وتذكر المشكلات الهوياتية، وحالات جنون، والقلق الشديد في: (هييْم، دوبلان). وتنحو إلى «نثر مطلق» يتأثر بمنحى النزعة التكعيبية مع الأديب كارل إينشتاين (١٨٨٥-١٩٤٠) في «بيبوكوْين» (١٩١٢).

ظهرت الآداب الفلاماندية متقبلة النزعة التعبيرية، سواء في تيارها الموالي لنزعة المحبة والخير للإنسان Philanthropie، وفي بحوثها حول الأشكال الأدبية. فإن بول فان أوستاين (١٨٩٦-١٩٢٨)، شاعر المدينة العصرية ومذهب النزعة الإجماعية: (Unanimisme) قال إن النتاج الإنساني الفكري هو ملك للجماعة فلابد أن يعبّر عن حياة الجماعة، وذلك في: «موسيقى مسرح المنوعات» (١٩١٦) وقد حلم بإنسان جديد «الإشارة»، (١٩١٨). لكن، في بداية العشرينات جاء الإحباط والمنحى العَدَميّ، عقب الأمل في أُخوَّة شاملة عالمية: («أعياد شدّة قلق وشقاء»، (١٩٢١) و«مدينة محتلة» (١٩٢١). وتؤكد كتابته أيضاً على تأثير تجارب الطباعة لدى أبولينير، والتيار الدادائي، والمذهب المستقبلي: (Futurisme).

أدخلَ الأديب تايرلينك المسرحَ الموالي للتعبيرية في فلاندرا. وأعطى نتاجه المسرحي المتسم بنزعة المنحى الحيوي، الأوليّةَ للجماهير أكثر منها للفرد، ونزع إلى مسرح «كُليّ»، يخلط الغناء والرقص والإيمائية والأفلام في: «الفيلم في طور البطء» (١٩٢٢)؛ وفي: «الإنسان بلا جسد» (١٩٢٥)؛ و«السلام عليكِ» (١٩٢٨) [أي: مريم البتول].

وفي البلاد المنخفضة، تجمّع كتاب المذهب التعبيري حول مجلتين: «هبتْ جيتّي» (١٩١٦) و«دِر فرييه بلادن» (١٩٢٤-١٩٣١). وكانت الشخصية المسيطرة في هذا التيار، باستثناء هرمان فان دن ببرْغ (١٨٩٩-١٩٦٧): هندريك مارسْمان (١٨٩٩-١٩٤٠) الذي سعى قبل كل شيء، إلى الكثافة والاتساع. وتعكس آثاره الشعرية منحاه الحيوي، وتتميز بطابعها الرؤيوي: «قصائد» (١٩٢٣)، «بنْتيسيلْيا» (١٩٢٥)، «الجنة المستردة» (١٩٢٧). وتجلى منحى مماثل، في بوهيميا، منذ ما قبل الحرب، في مسرحيات ياروسلاف هيلبيرت (١٨٧١-١٩٣٦) والأعمال الأولى للأخوين تشابيك، كما في نثر ريشارد وِيْنير (١٨٨٤-١٩٣٧) ولاديسلاف كْليما (١٨٧٨-١٩٢٨). وفي عام (١٩٢١) تشكلت، في مورافيا جماعة تنحو إلى النزعة التعبيرية التي انتمى إليها المؤلف المسرحي والنثري ليف بلاتني (١٨٩٣-١٩٨١)، والروائي سيستمير برابيك (١٨٩٤-١٩٣٠)، وقد شددوا على القيم الأخلاقية، والأخوة العالمية. بيد أنهم نبذوا المذهب الماركسي.

تركت النزعة التعبيرية أثراً بالغاً علىَ أوروبا البلقانية: ففي بلغاريا، شكلت النزعةَ الطلائعيةَ الأقوى والأفضل من حيث البنية، رغم أنها قد تطورت في بلغاريا تطوراً لبث متأثراً. وتثّبتت مسيرتها ولاسيما لدى كاتبين قد أقاما في ألمانيا، ألا وهما: الشاعر المنظر جيوميليف (١٨٩٥-١٩٢٥) في «الحلقة الرهيبة» (١٩٢٠)، والناثر تشافدار موتافوف (١٨٨٩-١٩٥٤) مؤلف ديوان «عرائس انطباعات» (١٩٢٠). وفي الرسائل الكرواتية حيث بدأت الطليعة فعلياً حوالي عام (١٩١٦)، بوسيلة المجلة (الديك)، وبدأت أقاصيص أوديريكو دوناديني (١٨٩٤-١٩٢٣)، وقصائد أنتون برانكوسيمتش (١٨٩٨-١٩٢٥)، في «انمساخات» (١٩٢٠)، وخاصة نتاج الأديب ميروسلاف كرليزا (١٨٩٣-١٩٨١)، كما بدأت تحمل طابع النزعة التعبيرية، وإن شعر الحرب لدى كرليزا أعرب بقوة عن تمرده ويأسه. ووُجدت جملة من المواضيع [أي المواضيعية] (Thématique) المماثلة في رواية «الهجرات» (١٩٢٩) للكاتب الصربي ميلوش سرنيانسْكي (١٨٩٣-١٩٧) وهو الذي وصف مسيرة قدر الشعب الصربي في مقاطعة فويفودين.

تمرّد المذهب الدادائي[*]:

وُلد مذهب «دادا» عام (١٩١٦) بمدينة زوريخ، وفي حانة فولتير، داخل جماعة كوزموبوليتية [تتزع إلى شتى أقطار العالم]، وقد ترأس منحاها الروماني تريستان تزارا (Tristan Tzara) (١٨٩٦-١٩٦٣) والألمانيان هوغوبال (١٨٨٦-١٩٢٧) وريشارد هولسنبيك (١٨٩٢-١٩٧٤). ولم يُطوروا برنامجاً ينعم بترابط منطقي؛ بيد أن موقفهم المتحدي للتقاليد أُعرِب عنه في سلسلة من البيانات الهجومية العدائية، في حديثات [أعمال تمثيلية يشترك فيها الجمهور Happenings] صاخبة ومُفسدة. وذلك بعد أن جعلتهم الحرب يدركون العبثيةَ العالمية، وباطل المنحى الطوباوي، أي منحى أصحاب مذهب التعبيرية. فأعلنوا شكوكهم التكاملية، ونبذهم كل ثقافة وكل منظومة قائمة؛ فمارسوا فناً للسخرية والاستهزاء.

إن نصوص الدادائيّين تقتصر على ترابطات الكلمات والأصوات، والمحاكاة الصوتية، وتتحكم بها ضوابط إيقاعية تعكس جماليةً للصدفة والمفاجأة. وعلى هذا المنوال، ابتكروا لغة لا مرجعية لها ومتحررة من عبء كل قاعدة نحوية، وهذا ما قورن بالفن التجريدي. وكانت التجليات الأولى والهامة لهذه النزعة الدادئية الأدبية كما يلي: «آل لاوتْغديشته» للأديب بالْ، ونصوص هويلسِنبيك: «شالابن، شالاباي، شلاميزوماي» (١٩١٦)، و«صلوات فانتستيكيّة» [وهمية عجيبة] (١٩١٦)؛ ومن الأديب تزارا: «المغامرة السماوية للسيد أنتيبيرين» (١٩١٦)، و«خمس وعشرون قصيدة» (١٩١٨)، و«سينما رُزنامة للقلب المجرد المبهم» (١٩١٨).

انتقلت حركة الدادائية من زوريخ إلى ألمانيا، عندما استقر هولسِنبيك في برلين عام (١٩١٧) حيث أسس نادياً مناصراً للمذهب الدادائي، ونشر بياناً هاماً سنة (١٩١٨)، وتعاون مع راؤول هاوسمان وفيلاندهيرزفيلد وجوهانس بآدار. أما الأديب الستراز بورجي هانس أرب (١٨٨٧-١٩٦٦) فقد أسس

(*) dadaisme مذهب فني وأدبي سعى إلى حرية الشكل نابذاً قيود التقاليد ١٩١٦-١٩٢٠.

[المترجم]

مركزاً دادائياً في مدينة كولوني (١٩١٩-١٩٢٠)، وذلك عقب مشاركته في تظاهرات مدينة زوريخ. وبشعره العبي والمتعدد اللغات كما في: «مضخة الغيوم» (١٩٢٠) وأعلن كتابة السورياليين الآلية.

في هانوفر، ظهر ما بين (١٩١٨) و(١٩٢٣) منحى دادائي سياسي، زاخر بالخرافات العجيبة وموال لمذهب البنائية (Constructivisme) [نزعة بنائية فنية في النحت والفنون الأخرى خلال مطلع القرن العشرين]؛ فثمة «الميرز» للأديب كورت شويترز (١٨٨٧-١٩٤٨)، وهو الذي أدخل، بروح من المحاكاة الساخرة، مبدأ الكولاج (Collage) [رسم تجريدي من قصاصات صحف ملصقة] في الشعر كما في: «أنابولم» (١٩١٩) و«أورسونات» (١٩٣٢). وفي يوغسلافيا، ترسخ المنحى الدادائي عام (١٩٢١) تحت اسم «زينيتيزام» (Zenitizam)، وضم إلى برنامجه أفكاراً تنحو إلى النزعة المستقبلية والمذهب البنائي.

«كل نتاجٍ للقرف من شأنه أن يصير نفياً للعائلة، هو دادا».

(البيان الدادائي) المنحى السوريالي:

بعد التأسيس منذ عام (١٩١٩) لنادي المجلة: «الأدب» من قبل فيليب سوبو (١٨٩٧-١٩٩٠) ولويس أراغون (Louis Aragon) (١٨٩٧-١٩٨٢) وأندريه بروتون (André Broton) (١٨٩٦-١٩٦٦)، تشكلت الجماعة الموالية لمذهب السريالية، في باريس عام (١٩٢٤)، حول بروتون الذي تم اعتباره بمثابة «بابا النزعة السريالية». وفي نهاية هذه السنة عينها نشر بيانه الأول، وعرّف مذهب التيار السريالي بأنه «وسيلة لتحرر الذهن تحرراً كاملاً». وشهّر بريتون وذووه الأنباء بكل تشويه للإنسان، وأدانوا العقل والأخلاق والدين والمجتمع... وإن انبجاس الصور العفوي احتل صميم الخلق الفني، وسوف يحثه تجميعٌ لكلمات أو لجمل تجميعاً حسب الصُدف («مصادفة موضوعية»)، كما ستحثه الكتابة الآلية automatique، وهذا هو مبدأ وَضعَهُ سُوبُوْ موضع التطبيق، كما فعل ذلك بروتون في: «حقول مغناطيسية» (١٩١٩). وللفنان، في رأي أتباع مذهب السريالية، مسؤولية

سياسية وأخلاقية، ومن شأن نتاجه تحويل الإنسان وتغييره. ويفضي هذا المبدأ إلى الالتزام السياسي: فالتحق كتّاب مذهب النزعة السريالية بالحزب الشيوعي.

إن أتباع النزعة السوريالية الذين يتموضعون عند تخوم ما هو عقلاني (ولا عقلاني)، وحقيقة الواقع والحلم، يشيدون بالحب، والنزعة الشبقية بصفتها انصهار الـ«أنا» في الحياة العالمية الشاملة؛ فألّف سُوبو: «وردة الرياح» (١٩٢٠)؛ وبروتون: «ضوء الأرض» (١٩٢٣) و«نادجا» (١٩٢٨)؛ وأراغون: «الزندقة» (١٩٢٤) و«فلاح باريس» (١٩٢٦) و«الحركة الأبدية» (١٩٢٦)؛ ثم بول إلوار (Paul Eluard) (١٨٩٥-١٩٥٢): «الموت من عجم الموات» (١٩٢٤) و«عاصمة الألم» (١٩٢٦) و«حب الشعر» (١٩٢٩).

وينتمي أيضاً إلى تحركية مذهب التيار السريالي، كل من، بنجامان بيريه (١٨٩٩-١٩٥٩) ورونيه كروفيل (١٩٠٠-١٩٣٥)، وميشيل ليثيريس (ولد عام ١٩٠١)، وروبير دينوس (١٩٠٠-١٩٤٥). واشتهرت هذه الحركة بممارستها التنويم المغناطيسي في: «الحرية أو الحب» (١٩٢٧) و«أجساد وممتلكات» (١٩٣٠)، وعلى هامش مذهب النزعة السوريالية، ثمة جان كوكتو (١٨٨٩-١٩٦٣) وقد اختلط بصورة وثيقة بالمشردين في باريس، وقام بدوره بروتيه (Protée) [شخصية ميثولوجية يتغير شكلها كما يحلو لها ذلك]؛ وفي غضون هذا، راح أنتونان أرتو (١٨٩٦-١٩٤٨)، بعد إقصائه عن الجماعة الموالية لنزعة السريالية، يؤلف نثراً شعرياً قد وُصف، بحق، بأنه شعر إنسان مُتَهَلِس.

نعمت الحركة المتسمة بالسريالية بقدر خاص في آداب بلجيكا الفرنسية، فهنالك بول نوجي (Paul Nougé) (١٨٩٥-١٩٦٧)، ويقدم شعره وجهاً من اللعب شديد التميز كما في: «بضع كتابات وبضعة رسوم» (١٩٢٧)؛ وقد أسس سنة (١٩٢٤)، مركزاً مناصراً للسوريالية في بروكسيل بصحبة الشاعرين: كامي غوئيمانس (١٩٠٠-١٩٦٠) مؤلف «رحلات سياحية» (١٩٢٤)؛ ومارسيل لوكونت (١٩٠٠-١٩٦٦) مؤلف: «برهنة» (١٩٢٢). وابتعد مذهب السريالية البلجيكية متميزاً عن الكتابة

الآلية، وعن التيار المشيحي (Messianisme) وعن الالتزام السياسي للجماعة الباريسية. أما الكاتب والتابع لنزعة حركة الملصقات (Collagisme) إ. ل. ت. ميسّنس (١٩٠٣-١٩٧١) فقد كان صديق ماغريت، والشعراء بول كولينيه (١٨٩٨-١٩٥٧)، ولويس سكوتوئير (١٩٠٥-١٩٨٧)، وأندريه سُوريس (١٨٩٩-١٩٧٠)، فهؤلاء جميعاً قد انتموا أيضاً إلى مذهب التيار السريالي البلجيكي.

سوف يُمارس مذهب السريالية أثراً حاثاً على تطور الشعر في إسبانيا، ولكن، في ختام عقد العشرينات فقط، ورغم الحذر الذي أثاره المنحى اللاعقلاني الكامن في مفهوم الكتابة الأوتوماتيكية. وإن رامون غوميز دي لاسيرنا (١٨٨٨-١٩٦٣) قد عرّف تقارباته المُستهجنة بأنها «غريغْويريوس» أي «نوعاً من الفكاهة بأسلوب مجازي Greguerios». وإن التيار الموالي للتطرف الرجعي (Ultraïsme) سوف يفضي إلى تغيير في اللهجة لدى شعراء جيل (١٩٢٧): لوركا، ألبيرتي، أليكساندره، ثيرنودا. وقد وُجدت مبادئ النزعة السريالية في اسكندنافية، وفي الاتحاد السوفييتي، مع الكاتبين: نيكولاي زابولوكيي (١٩٠٣-١٩٥٨) ودانئييل خارمس (١٩٠٥-١٩٤٢). أما في أوروبا الوسطى، فقد تواجدت حركة المذهب السريالي، خلال بضعة أعوام، في أعمال المجريين كَسّاك، أتّيلا يوزيف (١٩٠٥-١٩٣٧) وجيولا إليئيسْ (١٩٠٢-١٩٨٣). أما المنحى الشعري التشيكي فمن الممكن اعتباره بمثابة مرحلة أولى للمذهب السوريالي. وقد ثبّتَ خطاه منذ عام (١٩٢٤) بإعلان بيان نشره كاريل تيج (١٩٠٠-١٩٥١)، فأدرك الشعر بصفته ابتكاراً متكاملاً يهب الحرية الكاملة للمخيلة ولحسّ اللعب. وأعظم ممثليه كانوا: ياروسلاف سيغيرت (ولد عام ١٩٠١) مؤلف: «على موجات التلفون اللاسلكي» (١٩٢٥) و«البلبل يغرد تغريداً ناشزاً» (١٩٢٦)، وخاصة: نيزفال الذي أوضح سوبو جرأة صوره ورموزه في: «الجسْر» (١٩٢٢).

أقامت النزعة السريالية الصربية اتصالات وثيقة بالتيار الفرنسي بفضل ماركو ريستيتش (١٩٠٥-١٩٨٦).

مذهب النزعة البنائية Constructivisme:

ولدت نزعة البنائية في الاتحاد السوفيتي، ناجمة عن الممارسات والأساليب المستمدة من وحي التيار التكعيبي، وقد أبرزت قيمة بناء الموضوع. وإن منظِّر نزعة البنائية الأدبية كان الناقد كورنيليج زيلينسكي (Kornelij Zélinski) (١٨٩٦-١٩٦٨)، وفي عام (١٩٢٤) أصدر برنامجه حول نزعة المذهب البنائي والشعر، ورأى أن الشاعر بناءٌ يلجأ إلى طرق منطقية، إلى تنظيم عقلاني لما لديه من شتى المواد. وأعلن أنصار البنائية انتماءهم إلى حضارة المدن والصناعة والتقنية، رافضين التيار الفلاحي والريفي. والشخصيتان المسيطرتان لهذه الحركة هما الشاعران إيليا سيلفينسكي (١٨٩٩-١٩٦٨) وشيتشيرين. ولئن انطلق كلاهما من المبادئ النظرية عينها، فقد أفضيا، رغم ذلك، إلى نتائج جدّ مختلفة: وفيما احتفظ سيلفينسكي بخشونة الشعب، مارس تشيتشيرين أسلوباً مُهذِباً متقدماً ذهب بالأديب إلى شعر مستغلق. فهذا الشعر يقرأ كمثل توليفات موسيقية باتت مثقلة بعلامات جديدة، وتقلص حتى غدا خطوطاً لغوية. وبذلك ظهرت نزعة «تُقْصي الكلمة» عن البناء الشعري، فجعلت منه فناً بصرياً يمارس تأثيره على التجارب المسرحية لدى مدرسة باوْهاوس [مدرسة معمارية للفنون التطبيقية].

عودة مذهب المستقبل:

إن الملاحِظ، إذ يلقي نظرة تتكفئ إلى مجمل ذلك العصر، يندهش من أهمية الحركات التجديدية التي تسمُ بطابعها الفنونَ الأدبية الثلاثة، من طرف أوروبا إلى طرفها الآخر. فقد تميز الشعر منذئذ بتفضيله بيت الشعر الحر الطليق والتلاعبات بالطباعة والأصوات. وراحت الاختبارات التلاعبية والتشويهات التي يمارسها الشعراء على اللغة تفضي إلى لغة نقية خالصة «تخطت التخوم العقلية» (Transrationnel).

من بين التغييرات التي ألمت بالرواية، لابد من الاحتفاظ قبل كل شيء، ومن بروست إلى فيتكيفيتش، برفض سرد الحوادث سرداً خطياً أي موجزاً، والتسلسل السببي، والسيكولوجيا التقليدية. وإن توضيح تتابع الـ «أنا» توضيحاً جلياً قد أدى إلى تفكك شخصية «البطل»، فيما فُرضت طريقة من معالجة الزمان لها المزيد من السيولة والذاتية. وأخيراً، اندرج المسرح، هو أيضاً، في مسالك جديدة، مُشرَّعَة، منذ منعطف القرن، على طريق سترينغبرغ في السويد، وويديكيند في ألمانيا. وتم تحديد هذه المسالك برفض السيكولوجيا وبالميل إلى التحدي والهزء الساخر. وولدت أيضاً تقنيات للتباعد والعزوف عن الأوهام، وفيما بعد، سوف يُستَغَل كلٌّ هذا بمقدار كامل. وإن حُلم «التحفة الفنية المتكاملة» قد بدا يبرز مجدداً فمارس سحره في شتى مضامير الحياة الأدبية.

المسرح، السيرك، مسرح المنوعات، مسرح العرائس

«للمسرح خاصيةَ مدهشة: فإن ممثلاً أريباً يعثر دوماً على مُشاهدٍ ذكي.»
(فسيفولود ميِرْهولْد Vsevolod Meyerhold، المسرح المسرحي)

منذ نهاية القرن ١٩، ولاسيما في الأوساط الموالية لمذهب الرمزية، ظهرت فكرة وصول المسرح إلى مقدار كهذا من التصلب والشيخوخة بحيث أنه توجَّبَ اللجوء إلى بعض أشكال المشاهد التمثيلية، سعياً إلى إعادة كيانه. وبغية تحقيق هذا التطعيم المُنقذ، سوف ينحو رواد الطليعة، بصورة تناوبية أو متزامنة إلى مسرح العرائس وإلى السيرك وإلى مسرح المنوعات.

«إعادة مَسْرحة» المسرح:

أكد كل من ميترلينك (١٨٩١)، ثم جارّي (١٨٩٦)، تفوق العرائس على الممثل البشري. وبعد ذلك بقليل، قدم ادوار غوردون كريغ (١٨٧٢-١٩٦٦) تصوره حول مسرح العرائس. وانطلاقاً من عام (١٨٩١)، اكتشف ويديكايند سحر السيرك، في باريس، فأدخل أقصى ما استطاع من السخريات الهزلية في مسرحياته وفي تمثيلياته الإيمائية. وفيما بعد، حاول شعراءُ الروح الجديدة (كمثل أبولينير، بيير ألبير بيرو، كوكتو) أن يخوضوا مغامرة «مسرح مستدير»، مستغلين بأقصى ما استطاعوا السخرية الهازلة الخاصة بالسيرك.

لكن لم ينجز مسرح العرائس ولا السيرك، التزاوج الخصب مع المسرح التقليدي. فإن شتى جماليات كل واحد منها باتت عاصية على التوافق. فعلى سبيل المثال لم يستطع السيرك أن يكون إلا في حيزه الخاص، أي الحلبة المستديرة، وهي مرتبطة بمنطق مكاني يختلف تماماً عن خشبة المسرح على الطريقة الإيطالية. بالمقابل امتزج مسرح المنوعات بسهولة مع المسرح التقليدي: فكان يستخدم، على شاكلته، الممثل الإنساني، وعلى غراره، يقوم بمناشطه على خشبة مسرح من النمط الإيطالي. وبالتالي إن هذا الفن الشعبي كان أجدَّ حداثة وأوفر حرية حيال التقاليد، من مسرح العرائس والسيرك، وهو الذي سوف يزعزع بعمق جمالية المسرح التقليدي، فَيولِّد سلسلةً من الآثار الأدبية التي اتخذت حيزاً لها في تاريخ مسرح الطليعة الأدبية.

أما مسرح المنوعات فقد ولد في العواصم الصناعية الكبيرة خلال ختام القرن ١٩. وإن افتقد التقاليد، فقد لبث، رغم هذا بمعزل عن كل علاقة بماضي المسرح. وقد أدرك المجددون تماماً – في الروح الطلقة والكرنفالية السائدة في مسرح المنوعات – أن شيئاً ما هو جوهر المسرح الشعبي القديم قد لجأ إلى هذا المسرح: فالعنفوان والدينامية في الملهاة الفنّية (Commedia dell'arte) يتواجدان فيه مشفوعين بمذاق نكهة «البَلَغان» (Balagan) أي المسرح الروسي الشعبي.

في ربوع ألمانيا، وباكراً جداً، ظهر اهتمام بالحسنات الجمالية في مسرح التنوعات وقد أطلق عليه هذا الاسم في تلك الفترة. وفي سنة (١٨٩٦)، أوصى أوسكار بانيتزا (وقد حثه ويديكايند) بإدخال «التنوعات» في المسرح كما في الفنون التشكيلية. وعند مطلع القرن العشرين، بات المشروع راديكالياً: فكان من الضروري «إعادة مسرحة» المسرح باللجوء إلى مشهد المتنوعات، كذا أكد كلٌ بدوره: أوتّو جوليوس وبيبرْ باوْم وإرنيستْ فون فولزوْغن، وكذلك جورغ فوشز. وأطلقت الدفعة الحاسمة عن طريق نصين عظيمين يُدان بهما لشخصيتين تتميزان عن عامة الباقين: فإن ميِر هولد قد أصدر دراسة مساجلة مستفيضة تحت عنوان «بالاغان» (أي المسرح الشعبي)، عام (١٩١٢)، كما أصدر مارينيتّي البيان الشرس لنزعة مذهب المستقبل [بيان مذهب المستقبلية] في عام (١٩١٣)، تحت عنوان «ميوزيك – هول»: مسرح المتنوعات.

«المسرح الشعبي: البالَغان» للأديب مييّرهولّد Meyerhold

بدأ مييرهولد الدراسة هذه مبيناً معارضته لجميع أشكال المذهب الواقعي (Réalisme) وللدراما السيكولوجية، كما للمسرحيات التي تعتمد الأطروحات، وفي رأيه، قد فقد هذا المسرح «الأدبي»، حيث يُهيمن المقال، كل اتصال بما يعتبره بمثابة الجوهر ذاته للمسرح: أي التحرك الدينامي للجسد النشيط كما نجده في الرقص أو الإيماء، لأن حركة اليدين أو الجسم تفوق الكلمة، كذا رأى مييرهولد. ومن ثم أشاد أحرّ إشادة بالمهرج، بالبهلول، بالممثل المتنقل الفاشل، الذين كانوا يجعلون الحياة تدب على خشبة المسرح الشعبي. وكما لحظ، كان من المؤسف أن المسرح المعاصر قد تناسى جميع مبادئ المسرح الشعبي. وأن هذه المبادئ «التجأت، في تلك الآونة، إلى داخل الحانات الفرنسية [....] في مسارح المتنوعات ومتنوعات العالم قاطبة» وهذا هو السبب الذي جعل المخرج الكبير ينحى إلي «الميوزيك هول»: مسرح المنوعات Music-hall بقصد أن يجد فيه أسلوباً وأشكالاً من شأنها أن تعيد تجديد المسرح.

هناك جانب آخر «للبالَغان» أثار اهتمام مييرهولد، ألا وهو قوته الكرنفالية التي رأى أنها «هازئة ساخرة». فاعتقد أن الهزء الساخر أكثر بكثير من التشوه الهزلي. وكمثل هوفمان الذي استمد منه وحيه، رأى في ذلك بنية تلبث على تناقض، فهذه البنية تجمع بعنف العناصر الأشد اختلافاً: الهزلي والمأسوي، السوقي والسامي، الحقيقي والفوق حقيقيّ [الماورائية]، اليومي والوهمي العجيب fantastique. وفي هذه الأصناف «للإخراجات الشقاقية»، لابد أن نقرأ محاولة شديدة الحماس لكي نبلغ ما هو حقيقي وطبيعي في تمام تعقيده.

مسرح المنوعات لمارينيتي (Marinetti):

إن بيان مارينيتّي على مزيد جمّ من العنف والجذرية في مشاققته حولَ جميع أشكال المسرح في الماضي. فالبيان يزخر الهدم الخاصة بطلائع القرن العشرين.

في مرحلة أولى، حلّل مارينيتي، على نحو منتظم، وفي تسع عشرة نقطة، مزايا الموزيك – هول وفضائلها، معتبراً هذا الفن بصفته الشكل الأحدث في هذا النوع، وهو حري بقرن السرعة والكهرباء. فالميوزيك – هول يُمجِّد، بالتالي، لأنه يحث على ابتكار دائم لما هو جديد؛ وحيث أنه يَمتدحُ بقوة الحركة والسرعة والإيقاع، جمال الأجساد وأناقتها وجمال الجهود الجسدية المبذولة؛ ولأنه ينبذ كل قيم ما هو رزين في دخيلة البشر، فهو يجهل «هذا الأمر البذيءِ، ألا هو السيكولوجيا» فإن مارينيتي رأى في هذا الفن، قبل كل شيء، حيزاً تسيطر فيه السخرية وجميع أشكال الضحك والهزء والهجاء، وكل هذا يتلاقى فيه. ومن ثم، في مرحلة ثانية، اعتبر الميوزيك – هول السلاح الذي سوف يُتيح في آن معاً، القضاء على كل مبادئ المسرح الكلاسيكي، ويتيح بذلك إعادة تكوين المسرح: «فنحن نجد [في الميوزيك – هول] التفكك الساخر لجميع النماذج الأولى المهترئة للجمال والعظمة والرسمية والدين والشراسة والإغراء...».

بفضل الكثير من الأساليب سعى مارينيتي أيضاً إلى السخرية من جميع ما أنتج الماضي من الروائع الفنية والأدبية فقال: «لا بدَّ من [....] إذلال كل الفن الكلاسيكي على المسرح إذلالاً منتظماً.» ترى كيف يريد فعل ذلك؟ بوسيلة أحلاف ساخرة يقوم بها البهلوان والممثل التراجيدي، بأمور مكثفة من الكاريكاتور («فقد ركَّز كل ما في شكسبير في فصل مسرحي واحد») بوسيلة توزيع المتناقضات (العمل على أن يقوم زنجي بدور السِّيدْ Le Cid).

وقد اعترف بالهدف النهائي لهذه الثورة في المسرح: أن يجعل «الجنون الجسدي» (Physicofolie) يسيطر على المسرح، بل بصورة أفضل أيضاً، أن يغمس المشهد المسرحي والمتفرجين في نمط من الهيجان الديونيسي [الشبقي Dionysiaque] وهذا البيان الذي أطلقه مارينيتي، على غرار بقية بياناته، أي بحس شديد من الدعاوة، تُرجم في الحال تقريباً، إلى الإنكليزية، الفرنسية، الروسية؛ ومارس، منذ عام (١٩١٣)، تأثيراً هائلاً على أوساط الطليعة الأدبية الأوروبية. أما نص ميرهولد، فقد أسهم في توجيه المسرح الروسي. صوب نموذج من الإخراج المسرحي يتسم بصفةٍ خاصةٍ انتشرت في جميع أوروبا، بدءاً من عام (١٩١٨).

«الجنون الجسدي» Physicofolie على قيد العمل:

إن جدّة المسرح الموالي لمذهب المستقبلية (Futuriste)، في إيطاليا، ومنذ سنة (١٩١٥)، كانت إنتاج الجمِّ العديد من «التوليفات» المسرحية. والأمر يعني مسرحيات قصيرة جداً تُقَلِّصُ في الحدث الجوهري؛ وفي أغلب الأحيان عولج الحدث هذا معالجة لا منطقية أو ساخرة أو مضحكة. وتدخلت جمالية الموزيك – هول خاصة، حين سعى مارينيتي بصحبة أصدقائه إلى تأليف «أمسية متسمة بنزعة المستقبلية» فقَرَن بالتتالي وجَمَع سلسلة من التوليفات (Synthèses). فبات الإخراج نفسه، بالضرورة، عارياً من المعنى، ولم يعتمد إلا على قانون إيقاعي مشفوع بتصاعد التوتر الهزلي. وفي واقع الأمر، لقي نصراء المستقبلية الكثير من الصعوبة في إنجازهم مشاهدهم المسرحية بأسلوب الميوزيك – هول؛ وخاصة لأن الممثلين المألوفين غير مؤهلين لمثل هذا التمثيل؛ ولأن فناني الميوزيك – هول الذين التمس منهم النهوض بعملهم، رفضوا التعاون في مشاهد مسرحية تُحيرهم وتبلبلهم.

وفي نهاية المطاف، وفي غمرة الإنتاج الغزير من مسرحيات المذهب المستقبلي (Futurisme)، كانت دون شك مسرحية «كوكتيل» (١٩٢٦) مسرحية إيمائية لمارينيتي (توقيع الرقص والألحان من برامبوليني) وهي التي اقتربت بالأكثر من المثل الأعلى الذي أُعرب عنه بيان عام (١٩١٣). فإن مسرحية الباليه الميكانيكية هذه حيث تُومئ الراقصات شتى المشروبات، وتشيد بالبهجة وانتصار الثمل وغياب كل نصٍّ، وسيادة الرقص والموسيقى ذات النبرة الصوتية المتأخرة (Syncopée). ويترجم كل هذا بوجه كامل، النزعة الحيوية (Vitalisme) التي تشكل نزعة المستقبلية ذاتها وروحها.

حين سعى مارينيتي إلى فن مسرحي جديد، فقد عزف عن السيرك معتبراً أنه منوط بالماضي بمقدار مفرط. ولم يكن الأمر على هذه الشاكلة في بقية أقطار أوروبا حيث اختلط تأثير السيرك، أحياناً، اختلاطاً وثيقاً بتأثير الميوزيك – هول. وإلى جانب هذا، ليس كلا الفنَّيْن دون علاقة بينهما: فالميوزيك – هول. قد استعاد من السيرك البهلوانية (بالأحرى المهرج أكثر من البهلوان الشاحب اللون)، وكذلك مشعوذي السيرك [لاعبي الخفة] وبهلواني التوازن، إلخ...

في فرنسا تصاحب السيرك والميوزيك – هول بقصد إنجاز تجدد في الأشكال المسرحية، وذلك لدى أبولّينير ولدى كوكتو، بصورة خاصة. وَشرَّعَ الطريق أبولّينير، عام (١٩١٧)، إذ سعى إلى تمثيل «نهدا تيريزياس» وهي مسرحية درامية ملتزمة بالمنحى الواقعي (Réaliste). وإن هذه الهرجة المرحة التي تثير ذكرى جاري (Jarry)، تُراكم الأساليب الاستعراضية طبقاً لجمالية المباغتة التي يهواها أتباع مذهب المستقبلية (Futuristes). وقام كوكتو، في العام ذاته، بإخراج «پاراد» (أنجز بيكاسو الديكور والموسيقار ساتي الموسيقى)، وهي مسرحية باليه حيث تُستخدم ثلاث مراحل من الموزيك – هول بمثابة استعراض لمسرح سوق المعرض؛ لكن، لا يرفع الستار لكي تشاهد المسرحية المعلن عنها. فهناك السيرك، الميوزيك – هول، الجاز، وكل هذا يوفر للشاهدين عناصر لا متجانسة، خليطة، قد باتت متجانبة تجانباً عنيفاً. ثم قدم كوكتو: «الثور على السطح» (١٩٢٠)، مسرحيةً هرجة مرحة قام بالإيماء فيها فريق من المهرجين (ومن بينهم فراتيليني الذائع الصيت)؛ كما قدم «عريسا برج ايفيل» (١٩٢١)، مسرحيةً ذات إخراج ساخر هزلي لمشاهد مسرحية لا أصالة لها وقام بالتمثيل فيها مجموعات باليه سويدية تصحبها موسيقى فريق «الستة» [٦]. وعلاوة على هذا، بمقدور العديد من عمليات الإخراج الباريسي لحفلات باليه «السويدية» (١٩٢٠–١٩٢٥) أن تحتل موقعها في المجال الجمالي الذي تعيد تكوينه. وسبب ذلك أمر بسيط: حاول المسرح الجديد أن يُحِلَّ مكان ثرثرات المسرح الأدبي فناً يقوم على أسّ حركة الإيماء، على إيقاع حركات الجسد. والحال هذه، (وقد بات، بوجه خاص، متجدداً بإدخال «الرقص الحر»)، وَفّرَ رقص الباليه لمؤلفي المسرحيات إمكانية تصورهم مشاهد مسرحية لها من الحركة ما هو محض بحت.

إن مؤلفي المسرحيات، بفضل تآزرهم مع الموسيقيين والرسامين بالألوان الطلائعيين، كان بوسعهم أيضاً أن يشفعوا هذه الحركة بسحر الصوت والألوان. فهناك عنوانان ينبغي حفظهما: «زلاقة» (١٩٢٢) لنصير النزعة المستقبلية كانودو Canudo (موسيقى هونغر، ديكور وألبسة فرنان ليجبه)، الذي يُومئ شدة الهيجان الديونيسي [الشبقي] المستحوذ على لفيف من جمهور

المتزلقين بالعجيّلات، وكذلك عنوان «خلق العالم» (١٩٢٣) للمؤلف بلَيز ساندرار (موسيقى داريوس ميلو، ديكور وألبسة فرنان ليجيه) وهذه المسرحية باليه «مجردة» مستوحاة من خرافات إفريقيا وإيقاعاتها الزنجيقية [الزنجية الإفريقية]. وإن انطونان أرتو وشارل دون قد رأيا، هما أيضاً، في مسرح المتنوعات، نموذجَ مسرحٍ بات متجدداً. وفي حزيران / يونيو (١٩٢٣)، قدم دولان في مسرحه مشهداً طريفاً عنوانه «ورشة / ميوزيك – هول»: وهو سلسلة من الاستعراضات والسخريات بالمحاكاة، من توقيع مارسيل أشار، وكانت سلسلةً مذيلة بإيماءات وأغنيات، وهلم جرّا.

في ألمانيا، تسرّبت الأطروحات الموالية للمستقبلية إلى داخل المذهب الدادائي الذي بقي على حيويته ردحاً طويلاً. وكان النتاج الذي مثل بالأكثر هذا التيار: «الاصطدام» (١٩٢٧) للأديب كوْرت شوِيتِرز وقد شفعه بعنوان فرعي يقول «اوبرا صاخبة». وعلى غرار العديد من أعمال الطليعة الأدبية، أخرج «الاصطدام» على المسرح موضوع نهاية العالم لكي يَنزَع فتيل الطابع الرؤيوي المؤثر لدى مذهب التعبيرية expressionnisme.

كانت النزعة هذه، في «باوْحاوْس» Bauhaus على شيء من الاختلاف. فمسرحها التجريبي لبث يستلهم تقنيات المشاهد المسرحية الشعبية (ميوزيك – هول، متنوعات، سيرك) لكي يكون عملاً مشهدياً يُصمَّم، قبل كل شيء، كدراسة لبعض الأشكال حيث يقوم الجسد بدور مركزي. فإن: «مهرج موسيقي» (١٩٢٦) للمؤلف أوسكار شليميّر، و«تكرار أنثوي» (١٩٢٥) للكاتب كسانتي شاونيسكي توغّلا في هذا الطريق، فيما شَرَعَ لاسْزلو موهولي – ناغي، في بيان هام (مسرح، سيرك، منوعات)، يحلم «بعمل مشهدي كليّ» قد لا يقدم أي معنى دقيق لكنه يُغري المشاهد بإيقاعات وأشكال من أيامنا هذه.

سلك المسرح السياسي طرقاً أخرى أيضاً. فلدى برخت ولدى بسكاتور خاصة، قامت العناصر المستقاة من الحانة بتفجير الوحدة المصطنعة في الدراما الكلاسيكية، فتكسر الوهم المتسم بالواقعية (طبقاً لتأثير التباعد). بيد أن هذه العناصر احتفظت، أولاً، بوظيفة تعليمية، وليست لعبية. وعلى سبيل المثال، فإن «عرض سوق شعبية حمراء» للكاتب بسكاتور قد بثّ النقد

الاجتماعي مستقياً عناصره من الحانة: «سكيتشات وأغاني ومباريات ملاكمة وجلسات رياضية بدنية وعلى نحو متناوب».

في روسيا، بدأ التيار الذي يثير اهتمامنا، أبكر من ذلك بكثير، واتخذ توسعاً له المزيد من الانتشار. فمنذ عام (١٩١٣) أثار كروتشونيخ، ماتيوشين (بالنسبة إلى الموسيقى)، وماليفيتش (في مضمار الديكور والألبسة) فضيحةً حقيقيةً إذ عملوا على تمثيل «الانتصار على الشمس»: فكانت تتوخى أن تكون موالية للمستقبلية: (Futuriste) وأوبرا أَلْحَقَتْ الأذية بجميع أشكال المسرح الكلاسيكية، وبكافة مثل الماضي العليا، فقد طالها الازدراء والإهانة، في تتابع سْكيتشات تخلط الرقصات بالأغنيات. لكن ثورة أكتوبر غيرّت بعد حين الجو الجمالي تغييراً كاملاً.

ورأى الفنانون اليساريون، أن ملاحظة المعارضة ما بين الفنون السامية (مسرح، باليه، أوبرا) والفنون الدنيا أو الصغرى (سيرك، منوعات، ميوزيك – هول) لم تعد قائمة. فمنذ عام (١٩١٩)، لوحظ تحرك حرّ وتقاطعات جمة ما بين جميع الفنون للعرض المسرحي: الرقص، المسرح، السيرك، السينما، المنوعات.

وبعد حين، أخذ المسرح الطليعي بتسْييس ذاته، دون أن ينقطع عن الاستقاء من السيرك أو الميوزيك – هول. وإحدى المسرحيات المرموقة بالأكثر، في هذا الشأن، كانت «لغز غنائي» (١٩١٨) للكاتب المسرحي ماياكوفسكي. فقدت مشهداً مسرحياً من النزعة المستقبلية وأُخرِجَ كمثل استعراض في حانة: فهذا «اللغز الغنائي» تهكمّ، بنفس الشدة، بأعداء الشعب وبالمسرح الذي لبث بشدة إلى نزعة ما هو ملتزم بالماضي (Passéiste).

الإخراج المسرحي:

لكن سيقوم الأسلوب الإنشائي الساخر المضحك والمستمد من الميوزيك / هول [مسرح المنوعات] باجتياحه خشبة المسرح، وذلك بوسيلة العمل الخلاق بمقدار بالغ والذي ينجزه المخرجون المسرحيون العباقرة وبعمل منشطي المسرح، أكثر بكثير مما سيُنجَز عن طريق نصوص المؤلفين. وما بين (١٩٢١) و(١٩٢٤)، على سبيل المثال، شرع نيكولا فوريغر، في ورشته

ماسّت فور، يتبع سيرورةً لإضفاء سمة الكارنافال الجذرية على المسرح. وإذ أزال الحَبكة بصفتها عماد المشهد المسرحي، راح يمارس «إخراج المنوعات المسرحية» مع تسلسل الرقصات الميكانيكية، وإنجازات موسيقى الجاز والسخريات المرحة في كُلِّ مسرحٍ رصينٍ يؤدي التمثيل في موسكو. وكان ثمة اهتمام خاص «بالبشارة إلى مريم» للأديب كلوديل Claudel، و«انبلاج السحور» للأديب فيرهارن Verhaeren وقد ابتكر إخراجهما لتوه ميرْهولد.

وما بين (١٩١٩) و(١٩٢٥)، تطور أيضاً المنحى الزائغ المتطرف Excentrisme وكان نمطاً [الإضفاء الراديكالية Radiclisation: تحقيق الحرية المتطرفة] على مذهب المستقبلية: وكان ثمة زمرة من الشباب المخرجين المندفعين بشدة، ألا وهم كوزينتسيف ولوركيفيتش وتراوبرغ، الذين راحوا يكثرون من المشاهد المسرحية حيث يسود المهرج المتطرف (أي المهرج ببنطال مربّعاتي [ذي رسمات مربعة]. واقتبست هذه المشاهد المسرحية إلهامها من السيرك ومسرح المنوعات [الميوزيك – هول] بل أيضاً من أشرطة الصور المتحركة ومن السينما الساخرة: فالممثل شارلو (Charlot) لبث معبودهم. وأشهر ممثل لهذا التيار هو، دون منازع، سيرغيي ميخائيلوفيتش أيسنجتاين المعروف على نحو أفضل نظراً لما أنجزه من إخراج سينمائي لاحق. وإن إخراجه كتابة جديدة لمسرحية «الحصيف» الكلاسيكية للأديب أوستروفسكي، عام (١٩٢٣)، أعطى صورة مسبقة وموفقة بما يكفي عن العمل الذي أنجزه بعد حين الأديب دو غيلْديرود حول خرافه فوست Foust. وإن حبكة مسرحية أوستروفسكي قد غدت مبسطة في البداية حتى باتت مبتذلةً، مجزأةً، موضوع سخرية وتحريف. ثم صارت هذه الكتابة الجديدة حجة لإخراج حر للمنوعات المسرحية استقت إلهامها من الميوزيك – هول: فشرعت فواصلٍ ترفيهيةً مع المهرجين تأتي بتأثيرات مع الإخراج، وتُكَذِّبُ تكنيباً ساخراً كلَّ ما يبقى من الرزانة في النص.

وكان هناك إخراج لاذع خبيث «يجمع ما لا يسوغ جمعه»، وهكذا قام شكلوفسكي بلفت أنظار جيله على هذا الأمر. ثم أقدم أينشتاين على إخراج مسرحيتين للأديب سيرغي تريتجاكوف، وكانتا ملتزمتين سياسياً، بيد أنهما

كانتا «خليطاً من كلام مهيج بطولي ومن تهريجات هزلية ساخرة». وإن العناوين الفرعية لهاتين المسرحيتين تثير الاهتمام لأنها توحي ببروز فنون جديدة وهجينة تماماً. ولمسرحية «هل تسمعي، يا موسكو» عنوان فرعي وهو «مهرج صاخب» ولمسرحية «أقنعة للغاز» (١٩٢٤) عنوانها الفرعي «ميلودراما صاخبة».

أخيراً، لا يسعنا أن ننسى عمل المخرج دومبير هولرد. وسوف تغدو أعمال إخراجه هامة بالنسبة إلى تطور المسرح في روسيا وفي أوروبا. فقد بقي أقرب من الجمالية الموالية لنزعة المستقبلية حينما أخرج «لغز هزلي». غير أنه، منذ عام (١٩٢٢) دشن الإخراج الملتزم بمذهب البنائية (constructiviste) [نزعة فنية في النحت والأدب تبرز أهمية بناء الموضوع]، مع اقتباس أصيل لمسرحية كروملينك: «زوج مخدوع رائع». فإن الدور البهلواني والساخر الذي قام به الممثلون والذي تخيله هذا المخرج حينذاك، طبقاً لمبادئ الميكانيكا الحيوية، قد حول المسرحية إلى هرجة مرحة ضخمة. وفي النهاية، قام ميرهولد بإعادة كتابته الراديكالية لمسرحية (الغابة) للأديب دوستويفسكي، مركزاً على دور التهريج الهزلي، وذلك إذ توسل على نحو منتظم بعناصر استقاها من الميوزيك – هول: إيمائيات، أدوارُ خفةِ يدٍ سحريةٍ [شعوذة]، كلام متكرر منوط ببعض الأدوار، ألعاب شعوذة بارعة، شتى التهريج.

في بلجيكا، بدأ الـ«فلامش فولكسْ تونيل» (V.V.T)، (بحث من المخرج الهولاندي جوهان دوميستر – الذي اجتذبه بشدة المسرح الروسي الموالي لمذهب المستقبلية ولمذهب البنائية) يسعى إلى صيغة المسرح الكاثوليكي الحديث الذي من شأنه التأثير على الجماهير. ومن المحتمل أن هذا المسرح كان يضم العديد من التقاليد الشعبية: «استعراض سوق خيرية، هرجة السيرك، مهزلة مأسوية، إيمائية، مسرح عرائس، أقنعة على غرار إنسور» [Ensor: رسام بلجيكي (١٨٦٠-١٩٤٩) كانت نزعته تنحو إلى المذهب الواقعي وإلى المذهب الانطباعي].

قام دوميستر بتعريفه الكاتب المسرحي الفلاماندي تايرلينك على بحوث المسرح الروسي (ميبير هولد وتايروف)، وحثه على الكتابة بمنحى هذه

الطريقة بغية إثراء لائحة الـ V.V.T ومنذ عام (١٩٢٦)، شجع أيضاً ميشيل دوغيلدرود على المثابرة في الصيغة التي اكتشفها لتوه: أي صيغة مسرح تستحوذ عليه تماماً روح الميوزيك – هول وأشكال فنه. ولا جرم أن وضع غيلدرود بقي فريداً من نوعه في التقليد الذي يشغل اهتمامنا. وفي أغلب الأحيان، ظلت التظاهرات المسرحية الممهورة بطابع الميوزيك – هول مسرحيات قصيرة جداً (توليفات من المنحى المستقبلي) أو حفلات باليه لا نصوص لها (كوكتيل، مارينيتي، استعراض كوكتو). لكن المسرحيات المستفيضة كثيراً باتت نادرةً جداً. وبقي دوغيلدرود، بصورة محتملة، الوحيد الذي أفاد، خلال ثلاثة أعوام (١٩٢٦–١٩٢٨)، إفادة حقيقية أدبية من بحوث عقد العشرينات، إذ أنتج أربع مسرحيات طويلة تتسم بكتابة تنعم بأصالة عميقة: «موت الدكتور فوست» و«مأساة من أجل ميوزيك هول» و«دون جوان أو العشاق في الخيال» «دراما – هرجة مرحة لأجل ميوزيك – هول» (١٩٢٨) و«صور من حياة القديس فرنسيس الأسيزي» (١٩٢٦)، و«كريستوف كولومبس» (١٩٢٨) فكانت المسرحيات الأربع الموالية للمنحى العصري (Modernisme) والمهملة في أيامنا بصورة مبالغة، وهي توضح توجهين من المناحي الكبيرة لهذه الصيغة: إما الابتذال الجذري للقيم بوسيلة المزايدة بالسخرية الهزلية (فوست، دون جوان)، وتعظيم البطل المنعزل عن الناس (كولومبوس) أو تعظيم القديس (فرنسيس الأسيزي) الذي يخاصم حشداً من الساخرين لأنهم غرباء عن عالمه [عالم القداسة].

وبغتةً نوعاً ما، حوالي عامي (١٩٣٠–١٩٣١)، بدا المنحى الساخر غامضاً وقد نضب. وانكفأ المسرح إلى الرزانة الملتزمة بالواقعية (Réalisme) وإلى النغمة والتعبير. بيد أن فضائل السيرك والميوزيك – هول لم يشملها النسيان. فكلما تنتاب المسرح حاجة التجدد، سيعود إلى الفنون الشعبية ليستقي منها مُراده. وهكذا سيكون الوضع مع مسرح العبث خلال عقد الخمسينات (بيكيت، إيونيسكو، أداموف)، مع غومبروفيتش، تاديوش كانتور وآخرين عديدين.

مايأكوفسكي (Maïakovski)

خلال شهر نيسان / أبريل لعام (١٩٣٠)، كرس ستالين فلاديمير فلاديميروفيتش مايأكوفسكي بصفته شاعراً للثورة، فقضى على أيام حياته: «لا تنحوا باللائمة على أحد [....]* فمركب الحب قد ارتطم بتقاليد الأعراف». ترى هل هذا مصير مثالي ومأساوي؟ هل هذا رمز الهوة الفاغرة ما بين لفيف أهل الفكر والسلطان السياسي، أم هو المآل المنطقي لمشوار شاعري مفارق؟ إن مايأكوفسكي المطل بجميع قامته المهيمنة على الفجر هذا من القرن العشرين، ركزّ في ذاته تناقضات بلد روسي ثوروي، فنحت صدوب الإرهاب الستاليني. وبصفته شاعراً غنائياً متنوّع الميزات، بذل ذاته للثورة جسداً وروحاً. «إنها ثورتي!» كذا قال: وسعياً منه إلى خدمتها راح يشد الخناق، واعياً، على ذاته الغنائية، «ويُكره نفسه سائراً على حنجرة غنائه، هو». وبصفته مُستخدَم الدولة قد بات واحداً من الصانعين الكاملين للقيادة الاجتماعية.

ليَسقطنْ الحُنُوْ ولتعش الضغينة:

أما «المسيح» الذي صلبه لفيف الجمهور، فإن مايأكوفسكي متأهب لكي يُحب من أهانوه، كما يفعل «كلب يلحس يد من يضربه» بل راح بعد حين، يدعو إلى الكفاح دون توانٍ، إلى البغض الطبقي. فاستأصل نفسه وداسها ليجعل منها راية دامية تُقدَّم للجمهور كما في قصيدته: «سحابة في البنطال» (١٩١٥).

وفي سعيه إلى حب ظمئ دون انقطاع، انبرى الشاعر يخلط الضغينة بالشغف. والتحق الحب الشخصي – وقد خانته الأعراف التقليدية – بالحب الشامل للعالم الذي لا يؤخره سوى روح البرجوازي الصغير: «يا ترى، متى

تقوم الأرض المحرومة من الحب بالانكفاء أخيراً عند صرخةٍ أولى يطلقها أحد الرفاق؟» كذا ارتفعت صرخته. وبانتظار ذاك الحين، ظلت كلمة الإيعاز: الضغينة «الحقد الذي يرص بنيان التضامن»، وبغض «البطينين من أناس قد تأنق أن يحقد عليهم منذ طفولته»، وبغض حياة رتيبة في كل يوم وبغض الرأسمالية والبرجوازية، وجميعها يعيق الحب.

المنادي بحقائق المستقبل:

لقد تاق الشاعرُ أن يغدو نبيَّ الثورة. فرأى «من خلف جبال الزمان قدوم من لا أحد يراه»، واقتراب عام (١٩١٦)، في «إكليل أشواك الثورات». الرسول الثالث عشر – هكذا كان عنوان قصيدته الأصلي – وبعد حين وجد في شخص لينين «الإله المحارب، المنتقم والمعاقب»، إله ديانته الملتزمة بالمذهب المادي Matérialisme وذلك في كتابه (فلاديمير إليتش، لينين، ١٩٢٤).

تقدم الشاعر الموالي لنزعة المستقبل، مرتدياً بلوزته الصفراء المتحدية، «وقحاً، لاذعاً»، «مرعداً العالم بجهير صوته»: «لكن يا رفائيل، هل نسيته؟ / لقد نسيت راستريلي / وها قد أزف الوقت / لكي يقوم الرصاص بوبل من قصفه جدران المتحف / فهيا! أطلق النار على الرث من كل شيء، أطلقها بفوهات الحناجر» وينحو الكلام إلى المدينة صوب الجماهير ولفيف المجتمعين.

وإذ لبث توّاقاً شرِهاً إلى الخلود، فقد نظم أبياتاً شعرية حول راهنية ما يجري، حول الدعاوة، أبياتاً مذذورة للنسيان. أما قصائده الغنائية العظيمة، فلم تحظ برضى السلطات. والشاعر الذي كان يتأمل صنوه المتأهب لإلقاء نفسه من الجسر، في قصيدة ذورويه، قد أنجز ما تنبأ به.

في هذا الفصل الأخير من مأساة ماياكوفسكي، التحقت الحياة بالشعر. وكما كان إنجاز المصير في المسرحيات الإغريقية، قامت الوفاة بحل المتناقضات. وليس الزمان القشيب الذي يؤذن به موقوفاً على الشعراء.

دانونزيو D'Annunzio

في فرنسا، كان يُطلَق على غابرييل دانونزيو D'Annunzio (١٨٦٣-١٩٣٨) اسم «السيد المُستخدِم». وفي الواقع، إذ حدته الرغبة إلى أن يسلخ عن ثقافة «إيطاليا الصغيرة» طابعها الريفي، في نهاية القرن التاسع عشر، كما حدته إلى أن يُشرِّع إيطاليا على أوروبا، فقد غدا الكاتب الأبروزي [من إقليم أبروز الجبلي في وسط إيطاليا] مَخبَراً حقيقياً لا ينضب وموالياً لمنحى التصنع ونزعة التكلف Maniérisme وراح يستقي من ضروب التراث الأدبي والمكتبات، وحتى معارض الرسوم التي يصادفها طوال طريقه. فأدخل في قصصه الدانيوزية كلا من الرسوم والشخصيات التالية: هيروديا أو أورفيه لـ مُورو، والـ - بانتيزيليه لـ كلايست، وصالوميه وايلد، وبَسيشيْه المنطرحة لـ بورنز جون، والـ - ميدوز، لـ خنويف، وهلم جرا....

مَخْبر:

في المضمار الشعري، انفتحت المروحة مع الملاحظات في ديوان: «قلب قلس» وهي المنبثقة عن مصوَّرات متجانسة هيلينية، برناسية، كردوتشيَّة - «في البداية حقاً» (١٨٧٩) و«أغنية جديدة» (١٨٨٢) - ثم انغلقت مع الرعشات الرقيقة، الرهافات السامية الأنيقة في (قصيدة فردوسية ١٨٩٤)، لكي تتمدد فيما بعد مع سعير الجنون والتحولات في «تسابيح» وخاصة في الـ«ألسونة» (١٩٠٣) L'Alcyone.

إن ميدان سرد القصص على المقدار نفسه من التنوع، لكن اختلافات الأنماط اتسمت بالمزيد من الوضوح الجلي في تأليفه المسرحي المعذب حيث الكلمة الزائغة، والمنطوقة بجهارة، تنغلق - في عنف حساسيتها حيال الصالون البرجوازي و«المسرحية المتقنة» - على تغيرات للفترة الأولى في

ما بعد الحرب، وعلى التعديات المستقبلية، وعلى الأمور الغريبة لدى أصحاب «السخريات»، وعلى خرافات بيرانديلو التي تفوق الواقع، وعلى أصناف القلق الميتافيزيقي لدى بونتيمبيلي وروسّو دي سان سيغوندو.

أما مسرح دانوزيو فهو يشمل مسرحيات جن، مع أوائل ما أنتجه من (الأحلام)، والمناقشات على نمط إبسن حول الفن وحياة «الجوكوندا» [أي لوحة الفتاة الساحرة] (١٨٩٩) والمشاهد الرعوية، والتمثيل المقدس، والنزعة الشبقية للفن، وجميع ذلك على بداية ظهوره في «استشهاد القديس سيباستيان» (١٩١١)، وفي اتخاذ المواقف الإيديولوجية حول «الجماهير والسلطة» في (المجد، ١٨٩٩) وفي (المركب، ١٩٠٨)، حيث موضوع المرأة المُغوية يُشفَعُ بموضوع جمهور العصيان وجمهور التهتك والعربدة.

مصير «قائد» dux:

إنما بمنحى التفاعل ما بين الخرافات الجماعية والخرافات الفردية، نزعت الإستراتيجية لرفع شأن الشاعر الذي يُحوِّل كل حركة من حركات حياته الخاصة إلى حدث عام. فيبدو ضرورياً، في مجمل الكلام، أن تُعدِّل صورته الذاتية، طبقاً لتطور روح العصر. وفي الواقع، ما الذي يجمع «أورفيه» [أي الشاعر الموسيقي] (Orphée) الإسكندراني، المُفسد ومتعدد الأشكال في البداية، بالخطيب الداعي إلى التدخل وإلى الحرب في فترة ما بين (١٩١٥-١٩٢٠)، أو بالمَلك لير Lear الذي أُغضِبَ وبات شديد الشكيمة، من جراء الانهزام خلال السنوات الأخيرة في الفيكتوريال، إن لم تكن هذه الكتابة. كتابة تفاخرية، وبوسعها أن تغدو هي ذاتها عملاً، كما، على سبيل المثال، حينما دفن الشاعر بعض المراكب تحت العشب (وذلك مجاز شعري كلاسيكي قد صار زينة مألوفة)، وعندما شاركَ في مسرحية أضحوكة بوكاري (La Beffa di Buccari) أو في «بعض الاستعراضات» في مدينة فيوميه. وراحت هذه الاستعراضات تعلن تيار المنحى الفاشي بوسيلة رموزها وشعاراتها وسيرورة احتفالها، ولبث كل هذا خليطاً جمالياً وسياسياً، وتكراراً عاماً لقدرة على الإقناع قلما تكون مكتومة في أيامنا وقد فوض أمرها للمجموعات الإلكترونية.

كافكا (١٨٨٣-١٩٢٤)

«نحن في وضع مسافرين بالقطار وقد طرأ لهم حادث أليم في نفق طويل» (فرانس كافكا Franz Kafka)
«الـ كافكا. الكافكا فأرة زرقاء صغيرة رائعة كمثل القمر الذي نادراً جداً ما شوهد. إنها فأرة لا تأكـل اللحم، بل تقتوت من أعشاب مرة المذاق. ومشاهدة هذه الفأرة مشاهدة ساحرة لأن لها عيني إنسان.»
(فرانس بلَيّ Franz Blei، «كتاب الحيوانات الكبير»).

اللاوطن له:

ولد فرانس كافكا بمدينة براغ في أسرة يهودية. وشب واشتغل وكتب بالألمانية في هذه المدينة الناطقة بلغتين، بصفته مواطناً للدولة النمساوية / المجرية المتعددة الجنسيات، ثم كمواطن للجمهورية التشيكوسلوفاكية. وهذه الحياة لمواطن عالمي (في ظاهرها وحسب) وقد تم تحديدها من جراء الوضع السياسي لما بين الحربين [الأولى، ١٩١٤، والثانية، ١٩٣٩] كانت تخفي، في نهاية المطاف، وضع إنسان لا وطن له: [لا جنسية له].

لبث كافكا ممهوراً بطابع وضعه كإنسانٍ لا جنسية له (ألسَّنياً)، موزعٍ ما بين اللغات اليهودية والتشيكية والألمانية. وإن العزلة، وغياب العلاقات، والمنفى، وافتقاد الهوية وسمى أبطاله الذين يُدعون (ك.) وحسْب أو المنسلخين عن كل اسم، ويتعذر تحديدهم في وجودهم الزماني أو الجغرافي. ويتحدث كافكا، في نصوصه، إلى الإنسان عامة، إلى العالم بكامله. وعلى غرار ريلكه Rilke، إنه

واحد من هؤلاء الحدوديِّين في أوروبا، الكوزموبوليتيين [أي العالميين] الذين ينسلخون عن النزعات الإقليمية (Particularismes).

فليس بالتالي، من المدهش أن شتى الأمم، ومنها الأمة الفرنسية، قد حاولت أن تمنح جنسيتها، روحياً، لـ كافكا هذا الذي لا ينتمي إلى أي مكان في العالم. وراح كافكا يعتبر نفسَهُ مؤلفاً ألمانيا، رغم أنه، في حلقة الكُتّاب الألمان مثل فرانس فيرفل وماكس برود – صديقه وناشر كتبه مستقبلاً – قد احتل مكانة خاصة: إذ كان يتكلم التشيكية بطلاقة ويتردد إلى مثقفي تشيكوسلوفاكيا. وبالنسبة إلى ريلك أو فيرفل، Werfel مؤلفيّ «مدرسة براغ» العتيدة، لبثت لغته على بساطة مفرطة، فقيرة أو تكاد. ومع هذا، مع كافكا سارد القصص، مثل ريلك المؤلف الغنائي، ارتقت الآداب الألمانية إلى قمة جديدة. وكما رأى كورت توخولسكي K. Tucholsky: «كان كافكا يحرر نثراً أوفر وضوحاً وأرقى جمالاً مما كتب بالألمانية في أي يوم مضى، وحتى هذه الآونة». فإن أسلوبه الإنشائي العاري من الزخارف، الكثيف بلهجته الخطابية يمضي من الجفاف الإداري حتى لهجة الالتزام بمرافعة شديدة الحماسة. ومع توما مان، قد غدا كافكا، عقد عام (١٩٤٥)، في ألمانيا وجميع العالم المؤلف باللغة الألمانية الأكثر تعليقاً عليه.

القرار الأبوي وعالم الخيال:

إن موطن الخيال والتخيل l'imaginaire لدى كافكا وجد أصوله في عالم طفولته بمدينة براغ. ووالد كافكا، وهو البائع الصغير في إحدى قرى بوهيميا الجنوبية، وبجهد حثيث، قد صار رجل أعمال له أهميته في براغ. فأرسل بكر أولاده الستة، فرانس، إلى المدرسة الابتدائية الألمانية، ثم إلى المدرسة الثانوية الألمانية في ألتستاد، وإلى الجامعة الألمانية كارل فرينان في براغ. فقد توخى النجاح لولده، غير أن ولده ظلّ يبغض هذه المدينة ذات الطابع الألماني، فقد افتقد فيها الحب وهذا ما تسبب له بالمرض والعناء.

في التاسعة عشرة من العمر، كتب إلى رفيق دراسته في كلية أوسكار بولاك: «لا تزال براغ تلاحقني [....]* فلابد لي من التأقلم معها. وقد ينبغي

علينا أن نشعل النار في طرفيها... وعندئذ، قد يتسنى لنا أن نجتث جذورنا منها.» وإن «الرسالة إلى الوالد» (١٩١٩) الشهيرة تُظهر كم عانى كافكا من رغبة أبيه في أن يُصيره «شاباً قوياً ومقداماً» يندمج في البرجوازية الألمانية اندماجاً موفقاً.

إن عالم كافكا الأحلامي onirique يعكس توترات عالم عائلته: فمن جهة القضية، أي محكمة الوالد القاسية، والحذر الذي يُتلف كل اتصال وينكفئ عليه ذاتياً، فيسعى إلى «كل ما ينقذه». ومن الجهة الأخرى الإحاشة [تعريف الطريدة للصيادين la traque] والمعركة. فهو في عراك مع والده، وتغدو الأمُّ الصيادَ الذي يلاحق الطريدة في رحاب الأسرة. وقد سجل، في عام (١٩٢١): «في نهاية المطاف تراودني هذه الفكرة، ألا وهي أني، في طفولتي الأولى قد تغلب أبي عليّ، وأنني الآن، من جراء الكبرياء وحب الذات لا يسعني أن أغادر حلبة المعركة، طوال هذه السنوات كلها، مع أني أظل مقهوراً دون هوادة.» وهنا تماماً يوجد، دونما شك، مفتاح موطن أحلام كافكا الداخلية فقد كان على علم بنظرية فرويد عن الأحلام بصفتها رغبة في الإنجاز. وقد ظل فرويد يعتبر الكاتب رجلاً حالماً في يقظته «rêveur veillé» ويغدو له العالم وسيلة لجوء وملاذ.

ثمة مفتاح آخر لعالم اللامعقول والمتاهات حيث تتحرك شخصيات كافكا، ولابد من البحث عن هذا المفتاح في العالم القضائي حيث سيتحرك هو فيما بعد. وفي غياب شيء غير ذلك، درسَ كافكا الحقوق، وعقب فترة قصيرة لمزاولته أمور المحكمة، تم استخدامة عام (١٩٠٧)، في شركة التأمينات الإيطالية: التأمينات العامة وبأجور هزيلة. فاحتقر كسب المعيشة هذا الذي يُبقيه سجيناً «من الساعة الثامنة صباحاً وحتى السابعة مساء»، يا للقرف! إنهُ كسب يختلس منه الوقت الضروري للكتابة، وهذا الوقت هو الأجدى في حياته. وفي عام (١٩٠٨)، التحق بمؤسسة أربايتر /أنفول فيرسيخيروتغس/ انجتالت في براغ، حيث سيعمل حتى تقاعده المبكر عام (١٩٢٢) وصار هناك الأمين الأول (رئيس الدائرة)، وكان العمل ينتهي هناك منذ الساعة الثانية بعد الظهر. ورغم ذلك، لم يُقدم كافكا على الكتابة إلا قُبيل

منتصف الليل، عندما يظل كل شيء على الهدوء، فيروح يعيش «حياة رهيبة مزدوجة، لا يُفلت المرء منها، دونما شك، إلا بوسيلة الجنون». فالعالم القضائي مع سلطاته، وجلساته، وتراتُباته البليدة، وجميع إجراءاته، عالم سيمثّل في كتاباته النثرية وحتى في اختيار العناوين (القرار، الدعوى......) وفي هذه الفترة تماماً نشر كافكا ثمان قصص صغيرة بالنثر، في مجلة «إيبيريون» Hypérion.

مراسلة وحياة عشق:

في عام (١٩١٢)، صادف كافكا، في منزل ماكس برود وكيلة مفوضة من برلين في الخامسة والعشرين من عمرها، وتدعى فيليس باور Félice Bauer فانطلقت مراسلة كثيفة استمرت خمسة أعوام (رسائل إلى فيليس) ولبث بينهما صلات معقدة أفضت مرتين إلى الخطوبة ثم إلى قطعها (١٩١٤-١٩١٧). وإن إدراكه الواعي لنزعته إلى الكتابة ظل منوطاً ببداية الصلات هذه. وعقب الرسالة الأولى إلى فيليس بِيَومَيْن، كتب في ليلة ٢٣ أيلول / سبتمبر سنة (١٩١٢)، قصة «القرار» حيث نقل عواطفه الشخصية حول (حفلة عرس محتملة مع فيليس)، وذلك عن الشخص الرئيسي المدعو جورج بنديمان الذي أنبأ صديقاً له، ووالده بزواجه الوشيك بالمعتمدة فريدا براندنفيلد. وفي السنة ذاتها لظهور «القرار» صدر كتاب كافكا الأول «الاحترام» مع ثمانية عشر من المشاريع بالنثر. وإذ أوقدت رسائل فيليس حماسه، شرع يحرر، عام (١٩١٢)، أعماله الرئيسية: فعلاوة على «القرار» كتب «التحول» وأكبر جزء من مقطع رواية «الفقيد» التي صدرت سنة (١٩٢٧)، تحت عنوان «أمريكا».

غادر منزل أبويه وشرع، عام (١٩١٤)، يؤلف رواية ثانية «الدعوى» حيث تظهر فيليس باور وقد أطلق عليها اسم الآنسة بورستنر. وارتبطت نهاية علاقاته بفيليس بالدلالات الأولى لظهور مرضه بالسلّ. ورغم معارضة والده عقد خطوبته، للمرة الثالثة سنة (١٩١٨) على «جولي فوهر يتزك» ابنة حَذاء له من «الغرابة ما هو أكثر من الحزن». وحيث أن الشقة المشتركة لم تكن

بعد حرة، رأى كافكا في هذا الأمر إشارة من القدر، فأوقف في الحال كل إعداد للزواج. وخلال عطلته السنوية في ميرانو، عام (١٩٢٠) تعرّف كافكا على الصحفية التشيكية ميلينا جيزنسكا، فباشر معها «حباً بالمُراسلة» جديداً. وإن حبه لميلينا، والوقت الحر الذي يمنحه تقاعده المبكر، حَثّاه على أن يؤلف رواية ثالثة: «القصر» (١٩٢٦). وفي هذه المرّة، لم تجرِ الأحداث بمدينة براغ، بل في قرية لا اسم لها، وقد استخدمت «زوراو» نموذجاً لها.

كانت المراسلة مع ميلينا، بالمعنى الحقيقي، مراسلةً مرموقة: «يعني تحريرُ الرسائل تعرية المرء ذاته إزاء أشباح تنتظر هذا التعري بشراهة. فالقُبلات المكتوبة لا تبلغ مقصدها، بل تقوم الأشباح باجتراعها فيما تلبث على طريقها». وإن كون شتى خطيباته لا يَسكنّ في براغ، أمر نموذجي للذعر الذي يشعر به الكاتب من التواصل: «هذه الرغبة في [الاتصال] بالناس، الرغبة التي تراودني ثم تتحول خوفاً وذعراً حين تتحقق، لا تبلغ مآلها إلا خلال العطلة السنوية».

عبقرية كافكا:

خلال صيف عام (١٩٢٣)، فيما كان كافكا يمضي عطلته السنوية على شاطئ البلطيق، تعرف على فتاة شابة في الثامنة عشرة من عمرها، وتدعى دوراديامانت، وقام معها باستئجار شقة في برلين – جنيغليتش في شهر أيلول / سبتمبر. فغادر براغ معارضاً إرادة والديه. ووصف كافكا هذا التحرر من الأهل، ومن والده، ومن مدينة براغ بأنه «أعظم مأثرة طوال حياته». ولبثت جميع محاولاته الزواجية في نظره «أعظم محاولة لخلاصه بل الأوفر وعوداً؛ ومن الحقيقي أن إخفاقه قد كان عظيماً بنفس المقدار». واتهم كافكا والده بأنه سبب إخفاقات محاولاته. فكتب في «الرسالة إلى الوالد»: «[....]* في هذه المحاولات قد اجتَمَعَت، من جهة، كل القوى الإيجابية التي ظلت تحت تصرفي؛ ومن جهة أخرى، تألبت بجنون جميع القوى السلبية التي وصفتها بمثابة عاقبة لتربيتي: أي، الضعف وافتقاد اليقين والشعور بالذنب؛ فباتت تشكل، حرفياً، عائقاً بيني وبين الزواج.» وكتب، من برلين إلى ماكس برود: «قد أفلتُ من

الشياطين؛ فإن تغيير منزلي في برلين قد غدا رائعاً. يبحثون عني ولا يعثرون علي.» بيد أنه لم يُفلت من المرض. وفيما بعد بسنة واحد بالكاد، أمضى أسابيعه الأخيرة في بعض المصحات. أما دورا ديامنت فقد صحبته حتى مصح كيرلينغ حيث مات في شهر آذار / مارس سنة (١٩٢٤). ودفن في مقبرة اليهود بمدينة براغ في ١١ حزيران / يونيو من السنة نفسها. ولاحظ كافكا، قبل موته بأربعة أعوام، ما يلي: «السبب الذي من أجله يكون حُكم الخلَف على فرد من الناس أوفر عدالة من حكم المعاصرين، سبب يمكث لدى المَيِّت؛ فالمرء يزدهر في طبعه بعد موته وحسْب:» on s'épanouit aprés sa mort.

كان لهذا التصريح دلالة تنبؤية بالنسبة إلى أعمال كافكا، فبعد موته بخمسين سنة تقريباً، اعترف العالم بعبقريته. فإن كافكا تخطى النسيان، حيث أن صديقه ماكس برود لم يأبه بإرادة المؤلف الأخيرة، ألا وهي «أن يحرق دونما استثناء» جميع مخطوطاته، إذ رأى كما فعل توماس مانّ، أنها جزء «مما هو الأوفر جدارة بأن يُقرأ من نتاج الأدب العالمي». وإن الأديب الفرنسي أندريه جيد في يومياته، بتأريخ ٢٨ آب / أغسطس (١٩٤٠)، كتب ما يلي: «قد لا يكون بوسعي أن أقول ما يعجبني بالأكثر [في كافكا]، وهو الملاحظة الموالية للنزعة الطبيعية في عالمٍ وهمي عجيب؛ لكن دقة الأوصاف المتلونة تستطيع جعل هذا العالم، في نظرنا، عالماً حقيقياً، وكذلك تفعل الجرأة الواثقة من الانحرافات بمنحى ما هو غريب ومدهش. فهنا يكمن الكثير لنتعلمه. فإن انقباض النفس المنبثق من هذا الكتاب يظل في بعض الأحيان باهظاً لا يطاق أو يكاد... فتراني كيف لا نستطيع أن نقول لأنفسنا: هذا الرجل المطارد، إنما هو أنا؟».

في كل هذا التأكيد، بقيت شتى الخطوط الهامة من تفسير أعمال كافكا: الفلسفية منها والوجودية والدينية والاجتماعية والتحاليل النفسانية.... في الآونة الراهنة، وتقفياً لما فعلته الطبعات الناقدة لعمل كافكا في ألمانيا وفرنسا، ينحو الاهتمام مجدداً إلى النصوص باتجاه تحليل فيلولوجي بحت. وتطرأ على البال كلمة هيرمان هيسه في رسالة إلى طالب شاب تقول: «ليست كتابات كافكا بُحُوثاً حول مشكلات دينية، وما ورائياتية، وأخلاقية، بل هي أعمال

شعرية.... ليس لكافكا ما يقوله لنا بصفته ثيولوجياً [لاهوتياً] أو فيلسوفاً، بل بصفته كاتباً وحسب».

إن الكاتب يتناول الخطوط الهامة الأولية، على الصعيد الداخلي لحياة منعزلة، منفية، في عدم اليقين. وتشهد على ذلك اللوحة التالية: «إذ تنظر نظرة يلطخها الدنس الدنيوي، نرى أننا في وضع مسافرين بالقطار وقد طرأت حادثة أليمة عليهم، في نفق مديد، وتماماً في مكان حيث يكون ضوء المخرج ضئيلاً هزيلاً حتى يتوجب على النظرة دوماً أن تبحث عنه، ودوماً تفقده. فالمدخل والمخرج ليسا حتى أكيدين. ولكن حولنا، في بلبلة الحواس أو في حساسيتها المتفاقمة، ليس لدينا سوى أشخاص على جم من القباحة؛ وحسب مزاج كل واحد منا وحسب جروحه، ثمة تحرك كاليئيدوسكوبي [مُوهم ذو أشكال وألوان] ويسحرنا أو يُضنينا بالتعب. فتُراني، ما ينبغي عليّ أن أفعل؟ أو: لماذا يترتب علي أن أفعل ذلك؟ وليست هذه التساؤلات من هذه المناطق».

في مثل هذا السياق الشعري، وبقصد أن يتمكن الأديب من وصف هذه الحياة الجوانية الأحلامية وصفاً دقيقاً، فهو يتوسل بأسلوب إنشائي لسرد خاص، ولا يتيح هذا الأسلوب لمن يسرد القصة أن ينكفئ إلى الوراء متروياً في القصة، بل يحظر عليه التفكر في الأشخاص وفعلاتهم. وهذا ما يُدعَى سرد القصص الشخصي ولكن بشخص غائب [هو]. وقد كتب دوماً كافكا واضعاً نفسه في منظور أشخاص قصصه. ومن ثم، يضطر القارئ إلى تحمله الوساوس، وتثبيت الشخصيات وتصوراتهم القسرية دون تمكنه من التروي والعزوف عن كل ذلك. وهذا هو السبب الذي يؤدي بمن يقرؤون كافكا إلى أن يستحوذ عليهم منطق أحلام شخصياته الذين يُدفعون دون رحمة إلى الهوة الفارغة فيفقدون وعيهم ولا يفقدون حياتهم.

بيرانديلو (١٨٦٧-١٩٣٦)

«بلى، فهنا يكمن جميع الشرّ!
في الأقوال!»
(لويجي بيرانديلو Luigi Pirandello، أقنعة عاريةَ)

ولد لويجي بيرانديلو في أغريجينتيه عام (١٨٦٧)، من أسرة برجوازية من ألريزورجيمنتو[1]، أسرة في حوزتها الأراضي ومناجم الكبريت. وفي بداية حياته، كان يروم الأخذ بمهنة فقيه في اللغة وعلم اللهجات (وقام في مدينة بون بالدفاع عن أطروحة في علم الصوتيّات (Phonétique)، وفي علم الصرف حول اللهجة المحلية في مدينة مسقط رأسه، وبمهنة شاعرٍ ذي دخلٍ في الواقع، كانت مطبوعاته الأولى مجلدات صغيرة انحطاطية تضفي سمة الرومانسيّة على Pomantisant قصائد غنائية، ولاسيما منها «مستاء»، (١٨٨٩)، و«فصح جيا»، (١٨٩١)، و«رثائيات رينانية»، (١٨٩٥)، وقد نظمها نوعاً ما على غرار «رثائيات رومانية» للشاعر غوته وسيترجمها في السنة التالية. وقد أدى كل من الأزمة الاقتصادية والجنون الذي استحوذ على زوجته الشابة أنطونييتّا بورتولانو، إلى تعديل مجرى حياته تعديلاً جذرياً. فصار الكاتب أستاذاً في علم الأساليب، ثم في الآداب الإيطالية، بل غدا أيضاً ناقداً وكاتب مقالات، ولاسيما، معاوناً لصحف يومية ومجلات، حيث راح ينشر حكايات وقصصاً تتيح له صقل تقنية سرده وإرهافها.

---

(١) ريزورجيمنتو: حركة النهضة التي أدت إلى توحيد إيطاليا في القرن ١٩.

[المترجم].

المسرح، مُزاولة هامشية:

إذن، رأى الأديب أنّ المسرح، أولاً، ممارسة هامشية. وحتى في إنتاج بداياته النظري، انطلاقاً من: «العمل المنطوق» (١٨٩٩)، وحتى: «موضحون وممثّلون ومترجمون» (١٩٠٨)، أظهَرَ الأديب المسرحي بغضاً جدّ واضح للانتقال إلى العمل المسرحي من عمل سرد القصة. حيث إن الترجمة المسرحية، ليست سوى خيانة وحسْب؛ كما وضَّحَ بدقة هذا الأمر في «المسرح والأدب» عام (١٩١٨):

> «العمل الأدبي هو الدراما والملهاة اللذين يصممهما ويكتبهما الشاعر: وما سيشاهد على خشبة المسرح ليس ولا يمكن أن يكون سوى ترجمة مشهدية. فهذا المقدار من الممثلين، وكذلك من الترجمات، يلبثان دوماً وبالضرورة أدنى من النص الأصلي.»

مع ذلك، ليست هذه الأولوية الممنوحة للنص المكتوب عاريةً من التناقضات. فعلى سبيل المثال، تتأرجح الشخصية ما بين الكاريزما [الموهبة اللدنية Charisme] التي يثيرها استقلالها الخرافي، هذا الاستقلال الذاتي الذي يثبته دوماً تخيل الشاعر، وبين الإطار العُصابي (Nérevotique)، المتسم بالنزعة الطبيعية والبرجوازي الصغير، الذي تتعاقب فيه مراحل حياته القلقة وسريعة الزوال! فإن الديكورات الحزينة، وعداوة المؤسسات عديمة الرحمة، والواردات البائسة، والمسؤولية الباهظة لرب الأسرة، والأمراض التي لا يمكن توقعها، فكل هذا، بمختصر الكلام، يسهم في إرهاق الموظف، وفي عزله عن التاريخ، في فترة التخلف بجنوب إيطاليا، وفي فترة جعلت الطبقات الاجتماعية الدنيا طبقات بروليتارية، كما في منع فهم الموظف آليات المجتمع التي تسحقُهُ.

وثمة جنون الاضطهاد، وتوخيّات وَهنة، وضغائن شيطانية، وهروب في الحلم والجنون، وكل هذا يشكل الإجابة اليائسة والقاصرة من بطل الرواية على جهنم المنزل والشغل المُستلب، والنزعة الإرهابية للكوادر التراتبية.

إنّ ما قبل تاريخ الروايات (من «أستاذ هزة أرضية» (١٩١٠) إلى «صفّر القطار» (١٩١٤)؛ ومن «الشرك» و«أنت تضحك» وكلاهما من عام (١٩١٢)، إلى: «دواء: الجغرافيا» (١٩٢٠)؛ ومن «زيارة المقعدين» (١٨٩٦) وإلى: «المجلس في انتظار» (١٩١٦) يُراكم، في واقع الأمر، الإهانات والتحديات حيال الشخص التعس الذي يظهر له في كتابه: «الموت المُلاحِق» (١٩١٨) بمثابة المنفذ الأوفر ترابطاً منطقياً والمنفذ التحريري والخروج من مسرح العالم والانطلاق إلى ما وراء الحياة والشكل الوحيد والفردي للتعويض وإقدامه على أخذ الثأر.

وهناك سلسلة من القصص، لها بمثابة إطار مكتب المؤلِّف، الذي يُمثِّلُ أحياناً مرتدياً سمات محامٍ يتهافت عليه زبائن مضطرون، ويقومون عندئذ بسلوكات مأتمية تقليدية حيث يلحظ المرء تأثيرات قوطية جديدة، نجمت عن إقامته في ألمانيا. وإن الخليقة البشرية، عقب تحررها من جميع روابطها الأرضية، تنزع مع الكاتب إلى الانسلاخ عن سجن جسدها، إلى تحولها ظلاً غامضاً وشبحاً غريباً لميت يعزف بألم عن الوجود، ساعياً – خارج النص وإلى ما أبعد منه – وراء تحقيق ذاته فيما يتجسّد في أجساد الممثلين كما يحدث في (أحاديث مع الأشخاص، ١٩١٥):

«لبث شيء ما يتملّ، في هذا الظل داخل ركن في غرفتي. أطياف في الظل راحت بحنوٍّ تتبع قلقي، واضطرابي ووهن انهياري، وانقباض تململي، وكافة انفعالاتي، ولعل الأطياف تولدت منها، وما فتئت تراقبني، وبناظريها تحدجني بحيث أني، في نهايةِ المطاف وبعنوة، عزمت على الالتفاف إليها.»

(لويدجي بيرانديلو Luigi Pirandello)

ممثلون يبحثون عن شخصيات مسرحية

لكن، إن أوصى بيرانديلو الممثلين بأن يخدموا الشخصيات المسرحية لا أن يستخدموها، وإن حثهم على أن يُضيعوا أنفسهم في استحضار الآخر، فغالباً ما يُشير أيضاً إلى المخاطر التي يتعرض لها المرء لقطع هذا المشوار

خارجاً عن ذاته، هذه الرحلة بمنحى المواث. ويكفي التفكير في المسرحية: «في هذا المساء يجري الارتجال» (١٩٣٠)، وفي الأقصوصة الممتعة القائمة في منتصف المسرح، ألا وهي «الوطواط» (١٩٢٠). لاسيما أنّ المؤلف – فيما تتضح نزعته إلى التأليف المسرحي، ثم إلى أن يغدو مديراً لفريق مسرحي، طوال المشوار لسرد الأقصوصة، المشوار الموازي الذي مَضَى به إلى «المرحوم ماتياس باسكال» (١٩٠٤)، مروراً بالمسرحية «في طور التمثيل» (١٩١٥) التي غدت «دفاتر سيرافين غوبيو، المصور السينمائي» حتى كتابه: «واحد، ولا أحد، مئة ألف» الذي صَدَرَ عام (١٩٢٦) – إن هذا المؤلف يتيح لـــ «الآنا» المصاب بمسّ خيالي، وللشخص الذي يحاور ذاته، أن ينحل فيغور هذا الشخص في تعدد الأشكال، وفي ما هو غير واضح من الأحوال المجانية للأوضاع الطبيعية والأحوال الفصامية، التي لا أحد من الممثلين يستطيع بصعوبة أن يجعلها جلية! – ولئن كان نقياً ذا جاهزية، متنسكاً ومنسلخاً عن ذاته الــ «أنا».

وعلى هذا المنوال يبرز: «ما يستحيل وصفه»، وهو كامن تحت عتبة الوعي، ويتبلور علم النفس المرضي الفرُويديّ للحياة اليومية، كما يلحظ ذلك البحث حولَ مذهب طبي خاص بالطبع (Humorisme) (١٩٠٨) في مؤلفه: «ترى أما نشعر غالباً – بأفكار غريبة من نوعها تبرز في داخلنا، وتكاد تكون ومضات من الجنون، بأفكار تفتقد المنطق، ويتعذر البوح بها، وحتى لأنفسنا، وكأنها تنبجس حقاً من نفس [شريرة] تختلف عن النفس التي نعترف بها لذواتنا اعترافاً طبيعياً؟ ومن هنا، في نزعة مذهب الطبيعية، يوجد كل هذا البحث عن التفاصيل الأشد صميمية والأدق حجماً التي يمكنها أن تظهر أيضاً سوقيةً ومبتذلةً عندما نقاربها بالتوليفات التي تسم الفن بميزة مثالية (Idéalisatrices)».

إن هذا المزيج المعقد ومتغير الشكل والصعب على التمثيل (مسرحياً) والذي يشمل إحساسات وتوضيحات شخصية تتغير دون انقطاع، مزيجٌ يقوم بالتعويض عنه على هذا المسرح ذاته «معلّلون» منطقيون، أي مَن لا يشتركون في الحبكة، لكنهم يكتفون بمشاهدتهم الآخرين يعيشون، وقد باتوا مُقَوْلَبين طبقاً لذكرى الصالونات الفرنسية / الإنكليزية المقتبسة من «دوما الابن» Dumas fiks ومن «وايلد»، ولكن مع طاقة تجاوزية متفوقة بصورة واضحة جداً.

في الواقع، لم يعد هيجانهم الجدلي موجهاً فقط على الأعراف التقليدية، ومواضيع عامة الشعب المبتذلة، ومفاهيم الشرف والوجاهة المحترمة، بل بالأحرى على أسس المنطق والتبادل التي وفقاً لها تنتظم العلاقات الشخصية البَيْنية. فإن لامبيرتو لاوديزي Lamberto Laudisi في مؤلفه «كما سيحلو لك» (١٩١٧)، وأنجيلو بالدوفينو في «متعة كون المرء شريفاً» (١٩١٨)، وليونِة غالا في «لعب الأدوار» (١٩١٩) هم أبطال هذه المسرحيات المزودة بأطروحة، وهم أبطال (Nihilistes) تابعون للمذهب العدمي هم رؤوس فارغة البواطن، قوقعات خاوية، لكنهم يبوحون بافتقادهم كياناً خاصاً بهم.

إن هذا الشخص المسرحي المتسم بالمسألية ونزعة النسبية (Relativisme) والهائج على مؤسسة الزواج التي يُهزأ بها في العقد الهزلي داخل مسرحية: «حذار! ياجياكومينو!» (١٩١٦)، هذا العقد الضائع ما بين الكاريكاتورات الحيوانية في مسرحية «الإنسان والحيوان والفضيلة» (١٩١٩)، إن هذا الشخص المسرحي يوجه، رغم ذلك، بكثرة الكلام الشديدة، مسرح بيرانديلو صوب الصمت وعتمة الليالي. إنها حلول تتجاوز المسرح، حلول ستمنح الكاتب شهرة عالمية، حلول ستُستخدم كوساطة ما بين فترتين.

شخصيات مسرحية تبحث عن مؤلفين:

في مسرحيتَيْ «الطاقية ذات الجلاجل» (١٩١٧) و«هنري الرابع» (١٩٢٢)، نشهد تدخلات المسرح المتطفلة خلالَ هذين العملين، ويفضي الأمر إلى عزلة المبتكر، في وداع ظافر؛ بيد أنه يتسم بمسحة من شدة القلق، والسَوداوية، لدى الحياة اليومية، ولدى أباطيلها الساحرة.

منذئذ، تعطلت آلة الإنتاج المسرحي فجأة، فيما صَدَرَ القرار حول استحالة خروج المرء من ذاته لكي يبلغ الآخرين. ففي مسرحية «ست شخصيات» التي تبحث عن مؤلف (١٩٢١) بلغت نزعة الانكفاء إلى الذات Autisme قمتها. فالمشهد الأساسي حيث يُباغتُ الوالد في الماخور [بيت البغاء] على وشك مضاجعته زوجة ابنه دون علم منه، فالمشهد هذا يقاطع دون هوادة بعودة متكررة إلى «أمس»، إلى زيف محاولات الإخراج وتفاهتها؛ فالأمر يمضي، أو يكاد، حتى طمسه محرّم tabou الصورة في النسيان. وفي غضون ذلك تكرُّر بشدة وتكرارا

لجوجاً مقاطع شعرية تتكر مذئذ انتماء شتى الشخصيات المسرحية إلى مُدوِّن التوصيلات نفسه. فالحركات إبان التمثيل لم تعد تمثل من ينجزها، إنما هل أفعال (Actes) تنسلخ عن كل مسؤولية، كمثل الأقوال تقريباً، وقد باتت مهترئة خاوية غير مشتركة من بعد في الرتبة الدلالية لمعنى (أقنعة عارية):

«بلى! إنما هنا يكمن الشر بكامله! في الأقوال! فلدينا جميعاً، في داخلنا، وفرة من الأمور! ترى كيف بمقدورنا، يا سيدي، أن نثبث على تفاهم إن وضعتُ، في ما أنطقه من كلام، معنى أمور سريرتي وقيمتها؛ فيما يروح، من يسمعها يعطيها، بصورة حتمية، من المعنى والقيمة ما هو مناسب له في عالم سريرته؛ ونعتقد أننا على تفاهم غير أننا لا نتفاهم البتة»

(لويجي بيرانديلو LuigiPirandello)

أما بخصوص المسرحية: «ست شخصيات تبحث عن مؤلف»، فبوسعنا الكلام عن التدخل (في موطن الخيال للإنتاج المسرحي ولما هو ازدرائي أوروبي، Cyinque) لنوع من الحدث، انطلاقاً من بدايات خاصة بكل من شتى الثقافات القومية؛ انطلاقاً من إخراج بيتوْويف Pittoeff، عام (١٩٢٣)، وحتى مسرحيات راينهارد Reinhardt حديثة العهد، عام (١٩٢٤). وفي المراحل اللاحقة من المسرح في مسرحية «كل واحد على منواله» (١٩٢٤)، ومسرحية «في هذا المساء نحن على قيد الارتجال»، نرى تفاقم عدم التناظر في المفاصل الداخلية، وفي التواصلات النحوية؛ كما نرى الانفصال ما بين الممثل والمتفرج، ما بين المفسِّر والدور التمثيلي، ما بين النقد والتمثيل؛ وذلك في تجزيءِ الزمان والمكان الذي يشتمل على حيز المشاهدين وتَجَمُّع الممثلين، ويتجلى على جدران مدخل المسرح وحتى في الشارع.

لكنّ مثل عودة الحياة هذه الموالية للمنحى المستقبلي والتابعة للمذهب الحيوي، يشدد على مأزق خشبة المسرح وقد باتت محاطة بوسائل الإعلام الجديدة، أو موبوءة بأشكال مشاهد المدينة، من العمل الغنائي حتى الجاز، ومن الاحتفال الديني إلى المتنوعات. وإن المأساة المُعتِمة في الـ «بابل» الكاثوليكي

داخل العاصمة حيث «أزمة» الـــ «أنا» تطالب بتقنيات مختلفة، لها المزيد من السرعة والليونة، تطلعاً إلى الإعراب عن الغرائز المتفككة منطقياً، والغرائز المُزوّغة المذهلة. وإن هينكفوس Hinkfuss أي بائع الإحساسات والبدع المبتكرة، ومخرج مسرحية «في هذا المساء نحن في طور الابتكار»، هو الذي ينظم تدفق وتصالب صدمات وإيقاظات مُنقذةَ ما بين خشبة المسرح والصالة. وهو النموذج الأول لمن يُسلي، لمعاصر بطلِ مسرحية: «ماريو والساحر» للأديب توما مانّ، ويؤذن، في آن معاً، بالصعود الذي لا يقاوم وهو صعود التصنع التلفزيوني.

ومن ثم، لم يعد يبقى سوى مغادرة المدينة، سوى الذهاب إلى أماكن تنعم بالسحر وتُمنى بقدرٍ مشؤوم، في سميرة تجوب الطرق القديمة، بإقدام بهج وفي الثياب الرثة لمشعوذي الأسواق الشعبية، بحثاً عن جماهير مجهولة: كذا هي النعمة / زوال النعمة la grace / disgrâce المخصصة للفرقة المتفككة التائهة في الجزيرة الغامضة، جزيرة «عمالقة الجبل»، «المخطوط / وصية» le manuscript / testament بيرانديلو، فعقب بداية كانت كتابتها في عام (١٩٣١)، توقفت الكتابة من جراء موت الأديب عام (١٩٣٦).

المسرح الخرافيُّ:

في الآونة الحاضرة، يغدو المسرح خرافياً، وفي طور تأثير متبادل مع موسم أوروبا السوريالي؛ وذلك بغية الحصول على أحداث مسرحية مباغتة وعجيبة وباروكية؛ وما عدا «العمالقة»، نجد فيها: «المُستوطَنة الجديدة» (١٩٢٨)، و«لعازر» (١٩٢٩). ومع ذلك، في داخل الأقاصيص الصغيرة خلال هذه الفترة، (مثل: «في المساء، زهرة إبرة الراعي» و«الأقدام على العشب» من عام (١٩٣٤) أو «آثار حلمٍ منقطع» و«نهارٌ ما» من عام ١٩٣٦) بات غموض الإدراك يبلغ ذروته. فثمة: مرايا، نوافذ، لوحات مرسومة بالألوان ظلت العواملَ السحرية لرقصة من اللعب العنيف حيث يعجز المرء عن التمييز ما بين الذي ينظر والذي يُنظر إليه، ما بين المُعاش وما يُرى في أحلام اليقظة، ما بين الحاضر والماضي. وكذلك هو الأمر، في ترسانة الخيالات والأشباح، ترسانة يتحكم بها الـــ «سكالوغناتي» Scalognati أي الضيوف التعساء – مع أنهمْ محظوظون – في «العمالقة»؛ فصارت

الشهوة ماثلة على خشبة المسرح. وفيما يختفي «من يأتي بالأدلة»، تتحول الكلمة: فهي تصير «طريقة إنجاز» الموحي بها، وصانع حقيقة، بوسعه أن يشفي ابنة «لعازر» المشلولة، أو أن يخفي جزيرة أصحاب الخبث والشر، الجزيرةَ التي يغمرها تلاطم خضم أمواج البحر في «المستوطنة الجديدة».

من هذا البعد الديني، من هذا النطق الكهنوتي ومصدر الإيحاء، برزت الكاهنة مارتا أبّا، marta Abba الممثلة الشابة التي اكتشفها المنتج المسرحي عام (١٩٢٥)، في مطلع مناشطه كرئيس لفريق «مسرح روما الفني». ومن أجلها، خلق الكاتب أدواراً أنثوية تزخر بتوتر يجهل كل تهدئة، ما بين الحيوانية والروحانية، ما بين الأمومة الجسدية والأمومة الجمالية «ديانا والـــ تودا» (١٩٢٧). والـــ مارتا في «صديقة الزوجات» (١٩٢٩)، وسكونوسكيوتا Sconosciuta [أي: المجهولة] في «كما تريد» (١٩٣٠)، والـــ دوناتا في «التواجد» (١٩٣٢)، وفيروتشا، الروسية الغرائبية في «عندما يكون المرء أحد الناس» (١٩٣٣) وهي الابنة الصغيرة التي شغف بها، وهو مرتعد تمام الارتعاد، شاعرٌ عجوزٌ، لكنه انتهى إلى العزوف عنها لأنها قد تكون ابنته. وإن الأمومة التي تُدمَجُ غالباً جداً في عمل بيرانديلّو كموضوع، تغدو عندئذ شكلاً للتأليف المسرحي، المزدوجةَ الثنائيةَ le couple duel التي يكونها التضامن المتفاني: أم / ولد، كما في النهاية المأسوية في «المستوطنة الجديدة»، أو خلال رحلة التلقين في: «مَثَلُ الابن المُستَبدل» (١٩٣٣)، فهذه الأمومة تتغلب على الوحدة التي تفرض على الشخص، أي القاع الفردي، ولا يعود «الآخر» جداراً يبتعد عنه الإنسان.

أكان الأمر يعني مومساً كمثل الـــ سبيرا Spera في «المستوطنة الجديدة»، (وهي امرأة زانية ومتمردة على غرار ساره في أقصوصة «لعازر»)، فإن سيرورة تحول المادة إلى روح تبلغ مقادير مدهشة أكثر بكثير: أما الأنبياء فيختفون، والشعراء ينتحرون، (وهكذا، في تمهيد «العمالقة»، يظهر مجتمعٌ تكنولوجي هازئ بالأمومة، مجتمعاً منذوراً ليكون رؤيوياً في نهاية العالم)، ولكن، بالمقابل، كان التقهقر الصقلّي الموالي للمذهب التعبيري باتجاه البحر الأبيض المتوسط الكبير، تقهقراً بمقدوره أن يتحقق تحققاً كاملاً.

كافافي (١٨٦٣-١٩٣٣)

«أحاطوني دون أن أشعر، في جدار خارج العالم»

(كونستانتينوس كافافي Constantinos Cavafy، الجدران)

كافافي، إنه شخصية أصلية، منفردة خارج العالم الهيلّيني [اليوناني]، وقد أوقف نفسه، حصراً، على الشعر وقراءة التاريخ – باستثناء بضعة أعمال نثرية. إنه شاعر حاضرنا أحرى مما هو شاعر زمانه وشاعر الماضي. وإن أخذنا في الحسبان البيئة الثقافية الأوروبية التي لبث يماهي ذاته فيها بالأكثر، فلابد من الملاحظة أن التطابقات مع هذه البيئة الأوروبية ظلت عديدة. ومع ذلك، على المزيد من الروابط التي استطاع إناطتها مع عصره، فإن أعماله تحتضن الجم من العناصر العصرية وتتبدى على قرب شديد من سيكولوجيا إنسان ما بعد الحرب [العالمية الأولى] فهو، بحق، يعتبر في أيامنا هذه بصفته «الرقم الأول السابق» للشعر الحديث – لا في اليونان وحسب.

رائد الشعر الحديث:

إن كونستانتينوس كافافي الابن التاسع والأخير لوالديه بيتروس كافافي وخاريكليا فوتيدس، قد ولد في الاسكندرية (نيسان / إبريل لعام ١٨٦٣) ومات فيها (نيسان ١٩٣٣). وقد ظهر، للمرة الأولى، في عالم الآداب سنة (١٨٨٦)، بتعاونه مع المجلة «هيسبيرُس» بمدينة لايبزيغ. واعتباراً من ذاك التاريخ، نُشرت أعماله في شتى المجلات والروزنامات والصحف بمدينة أثينا والاسكندرية واسطنبول. ولبث بصورة خاصة على عادته في أن تُطبع قصيدة أو اثنتان، في آن معاً، على أوراق، فيجمعها فيما بعد في كُراسات ويعمل

على نشرها أخيراً بشكل أوراق متطايرة، تُجلد أو تُلصق لجعلها تُدرج «خارج ميدان التجارة».

الطبعة الأولى التي قدم لها ريكا سيغوبولو، وجمعت ١٥٤ قصيدة اعترف بها سابقاً هو نفسه، وتم ذلك في الاسكندرية، بعد موته بسنتين. وتوسع نطاق ديوانه بنشر القصائد التي تَبّرأ منها، وتم نشرها عام (١٩٨٣)؛ فيما اشتملت أعماله النثرية على ما يلي: «نصوص نثرية» (١٩٦٣) و«نصوص نثرية لم تنشر» (١٩٦٣)، والقصة «في ضوء النهار» نشرت عام (١٩٧٩)؛ وجميعها أعمال هامشية. وإن كافافي، إذ أدخل نزعة الواقعية (Réalisme) في: «حياة كل يوم»، وإذ خطا الخطوة الأولى بمنحى أنماط التعبير الجديدة، قد زوّد عادات الكتابة في عصره بعناصر متفردة تخرج عن الدروب المألوفة لنظم الشعر التقليدي، وعلى نحو أعم، الشعر التقليدي الهيليني الجديد. لقد كان شاعراً «صعباً» بالمعنى الدقيق الذي يوليه سيفيريس لهذه اللفظة، وعالج بقسوة شكل عمله بلغةٍ خليطة بأسلوبه بلغةٍ موالية للنقاوة الخالصة مع مسحة فيها من اللغة الشعبية: (Démotique).

والإجراء الذي مارسه لم يهدف إلى تأثير مباغت وحسب بل يمثل الإعراب عن أصالة وجودية ليست عارية من علاقة بميوله العشقية غير المباحة. إنه مؤلف علامة في كتابه: (تاريخياً بصورة خاصة)؛ ويضيف إلى خصوصيته اللغوية المفارقة، من حيث التاريخ، خصوصيةً مَصادِره: فقد اقتبس إلهامه من البيزنطيين، وأدباء العصر الهيلينيستي [عصر الإغريق ما بعد الاسكندر]، ولاسيما من المؤرخين والحَوليين، من آباء الكنيسة القديسين ومن الآباء الاسكندرانيين، ومن الهجّائين الذين ذكرهم كوستانطين سيفالاس في كتابه: «مختارات شعرية بالاطينية» [بلاطين موظف هام في بلاط الإمبراطورية الرومانية، وكذلك من مؤرخين أوفر حداثة؛ وذلك، لكي يقارن ما اكتشفه من جديد بكلٍ من دانتي وبعض الأدباء الإنكليز: وايلد ونظرياته حول المنحى الجمالي Esthétisme، ونزعة البرناسيين، وأتباع الرمزية الفرنسيين، وشعراء اليونان المثقفين من المدرسة الأثينية الأولى؛ وذلك، في فترة بات فيها زملاؤه الشعراء يتجادلون في اليونان بقصد أن يفرضوا اللغة

اليونانية الشعبية دون العزوف عن التقاليد الشعرية. وإنما من جراء كل هذا يتبدى وجوده ما بين أقرانه بوضوح وجوداً لا تناغم فيه.

الاستبطان:

شعر كافافي شعر إيحائي، ومُستغلَق، يُركز على الإنسان؛ شعر مناقض للعقل رغم منحاه العقلاني وغياب تلقائيته، وغالباً ما يغدو نثرياً، وله من الغنائية ألحان نادرة. ويجد كل هذا جذوره في العهد الهيلينيستي [أي الإغريقي لما بعد الإسكندر] ويسعى إلى أن يترجم تجربة فردية واجتماعية. وهو أحياناً شعر تعليمي، ينتقل من أقصى الذاتية إلى السمة العالمية. كما يتسم بنزعات المذاهب الواقعية والجمالية والارتيابية؛ بل يحمل أيضاً طابع السخرية والإيجاز التعبيري، وبشيء من التصنع. ورغم هذا، إن ما يُبلور حساسية شعره في تعبير عصري هو شغف العشق المحظور، والتجذُّر [الانغلاق في «الجدران»]، كما هو الأمر في هذه القصيدة ولها العنوان عينه إضافة إلى الانطواء الاستبطاني introspection.

جُدران:

«دونَ اعتبار لي، دون حنان، دون حشمة،
شيّدوا حولي، جدراناً ضخمةً وســامقةً.
والآن، ها أنذا، هنا، على جم من الغم الشديد
فلا ينتابني سوى هذا القَدَرُ الذي ينخر روحي
فقد كان لي وفرة من أموري
لأستكملها خارج سريرتي
أواه! كيف لم احتط لنفسي
فيما راحوا ينصبون الجدران حولي؟
رغم أن أصداءً لم تطرق مَسْمَعيَ
ولا من البنّائين ضجةٌ ضجت عليّ.
وبمعزل عن كل إحساس يعتريني،
خارج المسكونة، بالجدران «أحاطوني»!».

في الخارج، ثمة «المدينة» وبيئة المدينة، وتلبث الطبيعة غائبة عنها كل الغياب. ويظل على قيد الوجود «شيء من هذه المدينة المحبوبة أيما حب / قليل من حركة الشارع والمخازن». وما يدخل في الحسبان بالأكثر، هو ما يتهيأ في السريرة، متى يترتب على الشاعر أن يجابه مأزقاً آخر، فيما ينكفئ على ذاته بقصد أن يتفادى المأزق الذي تخلقه الإيعازات الاجتماعية:

«النوافذ»

«في الغرف المعتمة هذي،
حيث أقضي أياماً تحرج صدري،
ها أنذا أجوس في كل منحى
بقصد العثور على النوافذ ساعيا. –
ومتى ستُشرعُ من النوافذ واحدة
سيُنعم علي بالمواساة والسلوى. –
لكن، ليس من نوافذ بدّةً
أم أني قاصر عن العثور عليها،
وعسى الأمر أفضل كثيراً هكذا!
ولعل النور ليس سوى طغيان جديد خفيّ.
فمن يدري أي جديد من الأمور
سوف يُصيرها ضياءُ النور
تنبجس دوماً وتثور...».

(كونستانتينوس كافافي Constantinos Cavafy)

وبذلك، يكون كافافي أول أديب من الشعر الهيليني الجديد يقوم بتجربة مأزق مزدوج وهو يظل سجيناً في نطاق الوعي النفسي. وثمة بضع قوى تفوق الطبيعة، وهي القوى الماورائياتية. – الضرورة والقضاء، والقدر، والمصير، و«الجلبة الغامضة من الحوادث الزاحفة»، و«خطوات آلهات الإغريق المنتقمة»: (Les Erinyes) – وهي قوى تمنح المزيد من المدى لعالمها، تطلعاً إلى مناطق «من الظلال المعتمة»، فتجعل من هذا العالم حيزاً

أقل حرجاً على الصعيد الوجودي، بيد أنها لا تُفلِحُ في أن تشرّع له طريق مذهب التعالي (Transcendantalisme) ولا أن تُرشِدَ بوضوح – رغم شدة ورعه «الكامن» – إلى طريق الماورائيات. غير أن كافافي يعارض الكرامة الإنسانية حيال القضاء والقدر، والمصير، والضرورة. وعلى إيفيالتيس [رجل دولة إثيني، القرن ٥ ق.م.] والميديين [شعب إيران القديمة، القرن ٧ ق.م.]، الذي «سيفضي بهم الأمر إلى الزوال»، وينهض كافافي بمقاومة شرسة تعارض رؤياه الحياة لجُملة التقاليد الشعرية الهيلينية الجديدة (Néohellénique).

الشعر يولدُ من الأشياء:

إلى ذاك الحين، كان الشعر الهيليني الجديد ثمرة الكلمة والمشاعر. أما الشعر لدى كافافي فلبث يولد من الأشياء أو الأمور، أو من الأفكار، فيما بقي التفكير، في شعره، يُترجم العواطف. فالمرء يشهد، عبر الصمت، «تحولاً للفكرة إلى عاطفة»، أو بالأحرى، إنما العاطفة هي التي تتحول إلى فكرة. فلم يكن للشاعر عادة البوح بمشاعره. غير أن التعتيم صيَّرَ مشاعره حاضرة تماماً، ومَنَحها تجليها الذهني بُعداً هاماً يشمل أعماله بالمزيد من الهالة الدرامية، وهذه هي ثمرة تفكرٍ فلسفي. وإن إغلاق «الجدران» والجمالية الإيحائية لا تتيحان للطابع الدرامي أن يُعرب عن ذاته: لأنهما تقصيانه إلى مضمار المُضمَّن وتلقيانه في تضاعيف الصمت. ويتبلور الصمت بوسيلة «نزعة الشاعر الشبقية المحظورة حظراً يتسم بالسمو والنبذ المستهجن». وحيث أن كافافي كان، بطبيعته، منطوياً على ذاته، فقد لجأ إلى أقنعة المظاهر الخادعة وحيلها.

فيما كان يفعل ذلك، راح يصف وصفاً إجمالياً حقيقة الواقع المُعقْلَنة: (Intellectualisée)، معتمداً التاريخ، لكي ينقل هذه الحقيقة الواقعية إلى مضمار الماضي. وعلى هذا المنوال، خلق وفرة من الأقنعة لكي يُواري وراءها وجهه، وكثرة من الأوهام ليستر بها منحاه الشبقي، مضيفاً إلى جانب الشخصيات التاريخية الحقيقية شخصيات أخرى خيالية تفسح له المجال

لاستكمال صورة عالم جعله مثالياً وشهوانياً. وفي الحين ذاته، لجأ الشاعر إلى ماضيه، هُوَ، وجهد في أن يجعل إحساساته الشبقية تحيا مجدداً، على الصعيد الفكري، جاعلاً بذلك جوّاً مغلقاً يحيى من جديد. وما يتميز به في هذا الصدد هو أن عدداً من قصائده الشهوانية قد تم نظمها عندما سبق له أن افتقد حياته الجنسية، أو كاد....

ومن جراء ذلك، وإضافة إليه، فإن غالبية أوصاف الفتيان المراهقين في شعره يظلون، على غرار فتيان القبور، أشباحاً من ماض منصرم، ويوحون من الإحساس بما هو ممزق ومهترئ، فلا جرم أن انكفاء كافافي إلى الماضي لا يشكل حلماً في اليقظة رومانسياً، بل «استذكاراً» كما تمتع بقول ذلك هو نفسه. وبوسيلة الوهم الخادع في الزمان، والتوافق في المكان، بَعَثَ الشاعر الماضي من زواله إلى الحاضر بوجهِ جَعَلَهُ فكرياً مُعقلناً فيما ظل واعياً أن كل ما تم فقدانه لم يزل فقيداً إلى الأبد.

توسل كافافي بالتاريخ وعلم الأساطير والخرافات توسلاً متناظراً لكي يخلق الانطباع بأن الماضي والحاضر يتماهيان في الزمان؛ وأدّى هذا الانصهار الزماني إلى تغذية هواه الشبقي والتفكّر في الشؤون الاجتماعية. فإن معالجة الزمان على هذا المنوال، وإظهار وجهه وهو يخبئه أو يستخدم انعكاسه في مرآة، والولوج في موضوع من خلال فُرْجة أو صدع، والتعميم انطلاقاً من أحد التفاصيل، بل أيضاً، اتخاذ مرجعيته إلى مؤلفين وأحداث، واستقاءه من هذا المصدر جملاً، وكل الأمور التي ظهرت لدى كافافي للمرة الأولى – قبل أن يتم تَبَنيها على يد كل من إزراباوند وت.س. إليوت – فإن كل هذا كَوَّنَ جُملةَ المقدار من الميزات الشعرية العصرية، وشكل جزءاً من هذه الإشكالات التي يصادفها القارئ في بعض المقاطع. ومن جراء الأسباب هذه قد وُصف الشعر الحديث بأنه دماغي عقلي، ونُعت بأنه يعصى على الفهم الجليّ، فيما لم يقم هذا الشعر الحديث إلا بتوضيحه سيرورة عملٍ يختلف عن الفكر الشعري.

بيّسوّا (١٨٨٨-١٩٣٥)

«لستُ عازماً على التمتع بحياتي
[....] ولا أتوخى إلا أن أجعلها عظيمة»
(فرناندو بيسّووا Fernando Pessoa)

وُلد فرناندو بيسووا في ليشبونة عام (١٨٨٨)، فيما كانت المدينة تحتفل بشفيعها، القديس انطونيوس، الذي يدين له فرناندو بأحد أسمائه. ويعدُّ بمثابة أحد الأبناء البرتغاليين الأوفر أهمية وقد أدخله رومان جاكوبسون في «لائحة الفنانين العالميين الذين وُلدوا خلال عقد السنوات (١٨٨٠)، مع بيكاسو، جويّس، سترافينسكي، جليبنيكوف، لُكوربوزييه».

المهنة: مراسل تجاري:

كانت والدته تنتمي إلى أسرة عريقة من جُزر الأصور: ابنة فقيه في القانون ومدير عام في وزارة المملكة، تتكلم عدة لغات وتنظم الأشعار. وامتهن والده النقد الموسيقي في صحيفة ليشبونه الرئيسية، وكان سليل أسرة يهودية أرستقراطية (رسم بيسّووا ذات يوم شعار نسبها) وقد قامت محكمة التفتيش باضطهاد أحد أجدادها القدماء. وإذ غدا ابناً وحيداً لعائلته – مات شقيقه في سنته الأولى، بعد موت أبيهما ببضعة أشهر – جابه بيسووا بغتة الوحدة، وهذا ما يفسر، دون شك، السبب لذي جعله يشعر، منذ طفولته الأولى، بحاجته إلى أن يخترع لنفسه أسماء مشاركة في الكتابة ومخالفة في الصوت والدلالة (Hétéronymes). وفي نهاية عام (١٨٩٥) تقريباً، تزوجت والدته بقنصل البرتغال في دوربان. وولد من هذا القران خمسة أخوة له غير أشقاء وقلما سوف يتفاهم معهم.

كان بيسووا تلميذاً مجتهداً في الدير الكاثوليكي ثم في ثانوية دوربان. وفيما بعد أصبح طالباً متألق النجاح، بمدرسة التجارة وجامعة مدينة الكاب. ورغم هذا النجاح، صمم على العودة إلى ليشبونه لكي يتابع فيها المحاضرات في المدرسة العليا للآداب. بيد أنه عزف عنها بعد ذلك بعامين، حينما شرع يعمل في شركة كمراسل تجاري. ولبث يزاول هذه المهنة حتى ختام أيامه. ودونما شك، قد باءت بالفشل محاولاته الأخرى: كناشر كتب وعالم في النجوم وباحث عن مناجم وأمين متحف.

بعد أن استقر في العاصمة ليشبونه التي عدّها بمثابة أسرته، حظي بصداقة الكثيرين، ولاسيما ساكارنيرو، وعاش لأجل الآداب (ولكن، مع الأسف، لا من الآداب)؛ وهذا ما أدى، مرتين، إلى قطيعته عن خطيبته وزميلة عمله، أوفيليا. وكان يعي تماماً عبقريته (وعرف أنه لن يُعترف به إلا عقب موته) وها هي «المهمة» التي يترتب عليه أن يستكملها: «لست عازماً على التمتع بحياتي؛ ولا أفكر حتى في التمتع بها. ولا أتوخى سوى أن أصيّرها عظيمة [...]* وأريد فقط أن تغدو في حوزة الإنسانية جمعاء؛ ولئن توجب علي، تطلعاً إلى هذا الهدف، أن أفقد حياتي بصفتها حياتي أنا».

منذ طفولته كتب نصوصاً، وابتكر شخصيات مسرحية وصحفاً، لكنه، للمرة الأولى فقط، عام (١٩١٢)، نشر في مجلة «الصقر» بحثاً عن الشعر البرتغالي الجديد حيث تنبأ بمجيء «كامُوِنس – المتفوق» ومنذ ذاك الحين وحتى ختام أيامه، راح ينشر العديد من القصائد (٢٩٩) والنصوص النثرية (١٣٢) ووقّعها بأسماء منتحلة في صحف ومجلات أسسها هو ذاته أو أسهم في إنشائها، ومن بينها المجلتان: «أثينا»، و«أورفيه»، ولاسيما في العددين المنشورين، والثالث أيضاً الذي لم يُوزع؛ وهذه الأعداد تمثل مآل الحركة البرتغالية الموالية لنزعة الحداثة عام (١٩١٥). وبالمقابل، في الحقيقة، لم يسع يوماً إلى نشر كتبه، باستثناء ما حرره باللغة الإنكليزية (٣٥ سونيتة) (١٩١٨)، «أنتِيْنس» (١٩١٨)؛ «قصائد إنكليزية» في ديوانين (١٩٢١)؛ قصائد إنكليزية في ديوان ثالث؛ «إبيتالاميوم» (epithalamium) [أي: أُغنية العُرس] (١٩٢١). وأيضاً، ما عدا بعض الكراسات، لم ينشر باللغة البرتغالية إلا ديوان (الرسالة)، وذلك قبل موته بسنة واحدة.

أعمال هائلة:

مع ذلك، لم يكف بيسووا يقوم بمشاريع للنشر، إذ راح يُنظم ويُصنف، لأجل هذا الهدف، الأوراق التي يحتفظ بها في صندوق: أكثر من سبعة آلاف ورقة. وهذه النصوص الأصلية موجودة حالياً في المكتبة الوطنية للعاصمة لشبونة. وهي مُفهرسة كما يقتضي الحال هذا، وقد باتت موضوع اهتمام المختصين والفريق الرسمي المكلف بطبعة ناقدة لآثار بيسوّوا. والأمر يعني، حقاً نتاجاً أدبياً ضخماً جداً، وبخاصة حين نأخذ في الحسبان أن الأديب لم يعش سوى سبعة وأربعين عاماً؛ فنحن في صدد آثار انتقائية ومعقدة، وكأن بيسووا قد توخى البرهنة على أنه قد كان «أدباً بكامله». ويتكون هذا النتاج الأدبي من قصائد باللغة البرتغالية، والإنكليزية، والفرنسية، ومن أساليب مختلفة (شعر ملحمي، شعبي، رعوي تابع للنزعة المستقبلية)، بل أيضاً من نصوص تخيلية (الرواية بمراحل: كتاب عدم السكينه في سريرة النفس (Intranquillité)، ١٩١٣-١٩٣٤)، حيث يتساءل الأديب بقلقٍ عن مصير الإنسان:

«نحن هؤلاء الذين لسنا نحن،

والحياة عجلى، مكروبةَ كئيبةَ.

وضجيج الأمواج، في سواد الليالي

ضجةَ تصخب بها هذي الليالي،

وكم هم الذين لم يسمعوها في دخيلةَ نفوسهم

بوصفها الأمل المثابر على تفكك أوصاله

في ظلام متفوع بضجةَ مكتومةَ لزبد كثيف!

أيةَ عبرات لم تذرفها مآقي مَنْ قد وصلوا

أيةَ دموع لم تعرب عن بهجةَ مَنْ أفلحوا!

وفيما لبثت أسير على رمال شاطئ البحر،

غدا كل هذا، في دخيلتي، بوح الهوة وسرّ الليالي.

كم من بيننا! كم من بيننا أناس لا يرتكبون الخَطَأ

وأية بحار لا تصخب في سريرة وجداننا،
في ليل الكينونة، وعلى شواطئها
التي نشعر بها في عجيج انفعالنا!».

إن الحكايات «الفلسفية» وحكايات «التفكر» تجانب البحوث حول شتى المضامير (الأدب الجمالية، الفلسفة، السياسة، الدين، علم التنجيم، مذهب كتمان العلم عن غير أهله ésotérisme الاقتصاد، التجارة، الخ...)، المسرحيات («البحار» ١٩١٥؛ و«فوست الأول»، و«صالوميه») الصحف، صفحات تفسير ذاتي، البيانات، النصوص الملتزمة، الحوليات، مُراسلاته، بما في ذلك (رسائل الحب)، المقدّمات، الترجمات، الخ...

إن كان لابد من طباعة العديد من النصوص، وإثبات نصوص أخرى إثباتاً نقدياً، فإن ما نعرفه من نتاج هذا الأديب يكفي لكي يُعتبر بمثابة أحد أعظم المبتكرين. والنجاح الذي تحظى به آثاره، في هذه السنوات الأخيرة، في شتى البلاد وعبر جميع القارات يؤكد ذلك. ومع أنه قد قام، طوال حياته كلها، بعمل ثقافي وطني، فقد لبث البرتغال في عصر الأديب يعاني من عدة أزمات: (إنذار إنكلترا بالحرب، إعلان الجمهورية، القتال ما بين الموالين للملكية والجمهوريين، الديكتاتورية العسكرية، ديكتاتورية سالازار – وقد سخر به أو انتقده – وتقهقر الإمبراطورية) فإن بيسووا قد اعتبر دوماً وطنه بصفته «المدرسة الراهنة للأمة المتفوقة العتيدة»، وقد جهد بغية «إسهامه في تطور الإنسانية».

بصفته معاصراً للمحرّضين على الحرب العالمية الأولى، ولمنظري المناحي الفاشية الأولى، ونزعات الأنظمة الشمولية (Totalitarisme) عارض جذرياً جميع هؤلاء بوسيلة موقفه الشمولي المعارض للفلسفة العقائدية [الميتافيزيقية /Antidogmatisme/] وبوسيلة ذكائه المفارق، ولاسيما بنظرية التعددية الخلاقة الموضحة توضيحاً متميّزاً في أسمائه الأخرى التي فُرِضَت عليه في سنة اندلاع الحرب: ألبيرتو كاييرو، الفارو دو كامبوس، ريكاردو رييس، فيشنتِه غويدس، برناردو سوَّاريز، ألِيكسندر سيارش، أنطونيو مورا،

رافائيل بلدايا... هي أسماء... إذ لم تكن هو وكانت هو وإذ كانت هو فليست هو، حيث أنها لبث هو الآخر.

وأسماؤه الأخرى هذه لا تعكس تقلباً أيديولوجياً عظيماً وحسب، بل أيضاً جهداً لم يُنجز يوماً بهذا الإمعان، بقصد التقاطه أدق الإحساسات والإدراكات، ولكي يُباغت ما هو مسرحي أو مخادع ومصطنع في العلاقات الاجتماعية، بل في الابتكار والخلق؛ وبُغية التجوال في متاهات الوضع الإنساني، وبخاصة في ما له من الأكثر هشاشية والأوفر وحدة، وهو ما توحي به هذه القصيدة القصيرة [تعبير بياني نفساني ذاتي Autopsychographie]:

«يُتقَن الشاعر من الفن التصنّع

فهو يتصنع تصنعاً كاملاً أريباً

حتى تؤوّل الأمور بِهِ

إلى تصنعه ما هو الألم عليه

وهو ألم يُحسُّ به فعلاً».

جُويس (١٨٨٢-١٩٤١)

«إذْ استخدم بقصد الدفاع عن نفسي، الأسلحةَ وحدها
التي أسوّغها لذاتي: الصمت والحيلةَ والمنفى»
(جيمس جويس James Joyce، «صورة الفنان»)

في مدينة دبلن، ومن أسرة برجوازية كاثوليكية، ولد جيمس جويس عام (١٨٨٢). إن تاريخ ولادته ومكانها، وكذلك الدين الذي ينتمي إليه والطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها، عناصر هامة. ولا جرم أن كونه كاثوليكياً في إيرلندا، في ختام القرن ١٩، يعني أنه يمثل جزءاً من قوم انتزعت منهم حوزتهم، في مجتمع استعماري يعيش منذ أمد بعيد تحت سوط بريطانيا وبطشها؛ كما يمثّل استثناءه من الثقافة السائدة لدى البروتستانت. وإن الانتماء إلى البرجوازية في إيرلندا جويس يستتبع أيضاً النموذج ذاته من النبذ. غير أن البرجوازية الكاثوليكية في ذاك الزمان ظلت، رغم هذا الوضع، تشكل جماعة اجتماعية ما فتئ سلطانها ونفوذها السياسي على نمو متصاعد طوال القرن التاسع عشر، ومنذ عام (١٨٢٩)، أُرِّخَ التحرير الكاثوليكي. واكتشفت هذه الجماعة أنها تستطيع الإعراب عن ذاتها في أصالة منبتها التامة.

وكون جويس من مواليد دبلن، يعني تماماً كونه ابن مدينة والبقاء على بعد من إيرلندا الريفية، ومن طبقة الفلاحين خاصة. لاسيما وإن ولادته عام (١٨٨٢)، كانت الدخول في فترة بالغة الخصوبة بالأحداث التاريخية الإيرلندية، حيث جميع الشقوق السياسية والاجتماعية توشك أن تتفجر شظايا وتنهار. وخلال هذه الفترة عينها شهدت إيرلندا سقوط شارل ستيوارت بارنل،

زعيم الحزب البرلماني الإيرلندي، عام (١٨٩٠)، وموته عام (١٨٩١). وقد بدا أن موته هذا قد يلحق ضربة قاضية بالأمل المنشود بحرارة في استقلال ذاتي لإيرلندا، التي سبق لها أن سعت إلى ولادتها. وتبع ذلك فترة من الإحباط وانقشاع الأوهام، حيث تُرجمت الأهواء والصراعات، ليس من بعد في المضمار السياسي، بل في ميدان الثقافة. إلا أن هذه النزعة انكفأت إلى عكس ذلك بسرعة شديدة، مع بروز جديد للمنحى القومي الإيرلندي؛ الأمر الذي أدى إلى ثورة عيد الفصح سنة (١٩١٦)، وأخيراً إلى ظهور الدولة الإيرلندية عام (١٩٢١). فترى هل ثمة حين أفضل لكي يظهر الكاتب العبقري الأول الذي أوجدته الثقافة الكاثوليكية الإيرلندية؟ ومع ذلك لن يصير الابنَ المدللَ لإيرلندا هذه الكاثوليكية.

إن ردة الفعل النابذة هذه قد تسبب بها، جزئياً، الاحتقار المتسم بالفتّوة juvénile الذي أبداه بوضوح جويس، وكذلك عزة نفسه المتمردة المتصلبة وهي التي حدت به إلى الاستهزاء بكل عقيدة. وكان لجويس والد ينعم بشيء من الطموح، بل لبث أيضاً «مدمناً للشراب، رجلاً طيب القلب» يتمادى في الإنفاق حتى أقحَمَ أسرته في الإفلاس. وقلما ساعد كل الوضع هذا على تشجيع العجرفة. أما جويس الشاب فظل مواطناً متألقاً، ويحظى بظروف ممتازة لإنجاز دراساته، في مدارس كاثوليكية، أولاً ثم في جامعة دوبلان الكاثوليكية. ولا يستطع التأهيل الذي تَلقّاه إلا إبراز قيمة شخصيته الممتازة، فتكوّن له أيضاً ذهناً بمقدوره أن يلقي نظرةَ ناقدٍ على المذهب الكاثوليكي وعلى الفقر، في بعض المضامير، الفقر في مجال الثقافة التي بوسع إيرلندا الكاثوليكية أن توفرها. فتبدى جويس معادياً للأخلاق اللامستنيرة في وسطه، والمعادية لتطلعاته الجديدة الموالية لقوميته. بيد أنه لم يغد مقبولاً بمقدار أوفر في رحاب ثقافةٍ أنغلو / إيرلندية؛ وقد بقيت في ذاك الحين - بتأثير من يِيتز، سينج، موور، روسّل، ليدي غريغوري - ثقافة قديرة. وإذْ كان بعيداً عن جميع المناحي الكبرى للثقافة الإيرلندية المعاصرة، كرر جويس التصرف الذي بات اللجوء إليه مكرّساً للعديد من المثقفين أو اللاجئين الإيرلنديين السياسيين: فهاجر إلى أوروبا.

أعانته هذه الهجرة الطوعية على أن يقبل، بطريقته، إيرلندا وثقافتها، وأيضاً على إشادته، في آثاره، بوجود بلده. وتماماً في نهاية روايته: «صورة الفنان » (١٩١٦)، يقوم ستيفن ديدالوس، وهو يمثّل جويس، بالإعراب عن أمنيته «في أن يصنع داخل مسبّك نفسه [هو]، وعْيَ عرقه [هو] هذا الوعي الذي لم يخلق بعد البتة». ويجدر بنا ألا نستخف بكذا تصريح، لأنه يترجم مقاصد المؤلف الحقيقية. «ويبقى لنا أن نكتب ملحمتنا القومية»، كذا صرخ أحد شخصيات مؤلفه «أوليس» (١٩٢٢). واعتبر جويس نفسه مبتكر هذه «الملحمة». وكما قال: الإيرلنديين هم «العرق الأشد تخلفاً في أوروبا»، ويستحقون أن تعاد إليهم صورة «صغارهم»، بوسيلة ما يدعوه جويس «مرآته المصقولة جيداً». والكتاب الذي يصفه بهذه الألفاظ هو، في الواقع، نتاجه الهامّ والأول؛ إنه مجموعة أقاصيص عنوانها «أهالي دبلن» (١٩١٤) حيث بذل جهده لتحرير «فصل من التاريخ الأخلاقي» لبلده، وفي الحين ذاته، للقيام «بالخطوة الأولى» نحو «التحرير الروحي» لهذا البلد. ومن الممكن أن تبدو مثل هذه الأهداف غير متلائمة مع «أسلوب الخبث المتشكك» الذي، حسب رأيه، قد تم تحرير كتابه. وكذلك يتحير القارئ من جراء تأكيد جويس على قوله: إن «رائحة فساد من حفرة قمامة وحفرة أعشاب قديمة وأقذار شتى» تحوم على أقاصيصه الصغيرة.

لكن، لا بدّ من قراءة «أهالي دبلن»، قبل كل شيء، كتشريح ثقافي متفحص. فالأقاصيص تبرهن، مراراً عديدة، برهنةً حاذقة أريبة، على أن افتقاد الإرادة، وجفاف النفس اليابسة، والقصور عن العمل عملاً حراً لدى فارِنْغتون، إيفلين، السيد دوفي وشخصيات أخرى من القبيل نفسه، هي أمور تكشف بعمق حالة الذهن الإيرلندي ضحية الاستعمار. بيد أن جويس أهمل، بعد حين، التاريخ المعاصر مفضلاً نوعاً آخر من التأليف وسبق أنه قد حاوله، ألا وهو السيرة الذاتية ذات المسحة الرومانسية. فمن حيث الظاهر، التزم، على هذا المنوال، بوِجهةٍ معارضة كل المعارضة لما قد اختاره سابقاً من أجل صياغة «أهالي دبلن». وفي واقع الأمر، شارَكَ كل ما فعَلَ في مشروع ظلَّ هو ذاته: تاريخ إيرلندا المعاصر، في نظر شخصية جعلت هذا التاريخ متعالياً:

(Transcendé) [أي: يتجاوز عالم المعرفة الحسية]، دون أن يتجنبه، مخالفاً بذلك من باتوا منغمسين تماماً فيه. وإن «صورة الفنان» يُسرد وكأنه سيرورة حتمية حتى بلوغها ما صرح به ستيفن ديدالوس مُبدياً إرادة استقلال شرسة.

لبث ستيفن على تمام التصميم في مقاومته كل ضغط تتنازل أمامه شخصيات: «أُناس من دوبلان». وألحَّ على الأهمية الحيوية التي يرتديها، في رأيه، كل ما تفتقده هذه الشخصيات، أي: الحرية، قدرة الخلق والابتكار، الإخلاص، مُكنة الدفاع عن تمامية شخصهم دفاعاً عنيداً. وظلّ ستيفن شخصية مثالية، دون أن يقدمه جويس بصفته شخصية تميل إليها القلوب حتماً، ولا بصفته كائناً لا يطاله أي نقد. ولكونه ضائعاً يفتقد الشجاعة من جراء ما يعتبره «عاراً» على شعبه، فبقي يتماهى فعلاً مع شعبه هذا. ويعلم أنه يقتسم «أفكار العرق ورغابته» أي العرق الذي ينتمي إليه. بيد أنه يمتنع عن استرساله إلى التردي في الفخاخ حيث سقط الآخرون: «عندما تولد نفس إنسان في القطر هذا، ينصبون له شباكاً ليَحُولوا دون انطلاقته [إلى الأمثل]. أنتم تكلموني عن القومية، عن اللغة، عن الدين. وسوف أجهد لتفادي مثل هذه الحبائل».

وفي نهاية المطاف، قرَّر ستيفن مغادرة إيرلندا لكي يقدر، حقاً، على الاضطلاع بهويته الإيرلندية والإعراب عنها، ولكي يتعلم، أيضاً، «وهو بعيد عن أسرته وأصدقائه ما هو القلب وما ينتابه من مشاعر». وإن مؤلفه «أوليس»، عقب الشروع به عام (١٩١٤)، ونشره عام (١٩٢٢)، أصبح جاهزاً للمطالعة، وبالعديد من الطرق. والأمر يعني رواية عظيمة تأخذ بالمنحى الواقعي: Réaliste وتعيد وصف جميع حركات ستيفن ديدالوس والبطل ليوبولد بلوم بمدينة دوبلان، في ١٦ حزيران / يونيو عام (١٩٠٤). ونحن أيضاً في صدد نوع من المقتطفات حيث يختبر جويس شتى التقنيات والأساليب الإنشائية. فغدا أول من استخدم على نحو منتظم الحوار الفردي الجواني في الرواية الحديثة.

في الجزء الثاني من «أوليس»، انساق جويس إلى تلاعب مُبتكر ابتكاراً خارقاً للمألوف، إنه تلاعب باللغة والأساليب الأدبية. فاعتبر بصفته سابقاً لما دعاه ت.س. إيليوت «النهج الخرافي»: فالنص مُقتَبَسٌ من الميثولوجيا الكلاسيكية: أوديسة هوميروس؛ وفي وضع «أوليس» قد استخدم كبنية تحتية

لعمل يُعنى، قبل كل شيء، بوفرة جمة من الحياة العصرية. وعلاوة على هذا، تلبث رواية «أوليس»، حسب طريقتها الموسوعية، عملاً إيرلندياً بصورة عنيفة شرسة. فهذا الأثر الأدبي يظل بمعظمه على غرار الماضي الإيرلندي الذي يبرز مجدداً في الأفكار والمحادثات والتجارب لدى شتى الشخصيات طوال النهار.

وفي الحين ذاته، تتسم رواية «أوليس» أيضاً بإدراكٍ واعٍ للثقافة الأوروبية والتقاليد، وهو إدراك يتجلى في العديد من التلميحات والإشارات. ولا نعني بهذا أن جويس قد قايض هويته القومية بهوية جمالية قد غدت أوروبيةً ومنفتحة على العالم. فلابد أن نرى في هذا الحضور الأوروبي الطريقة التي وجدها المؤلف لكي يلقي «بعِرقه المتأخر» في تيار الثقافة الأوروبية. فإن «أوليس» على بعد شاسع من مجاملة إيرلندا والإيرلنديين. وعلى سبيل المثال، إن بطل الرواية إنسان من منبت يهودي مجريٍّ يمنحنا صورته، هو، كرجل إيرلندي. وحيث أنها ليست صورة سليل من عرق البلد، فغالباً ما تلبث مضحكة مليئة بالخبرة والإرشاد.

لا أكتب باللغة الإنكليزية:

كانت لديه رغبة هي ذاتها في الاشتمال على كل شيء ورغبة تتواجد مجدداً على المزيد أيضاً من الوضوح في عمل جويس الأخير: «اجتماع سهرة فينّوغانّ» (١٩٣٩)، وقد ثابر العمل في هذا النثر الأدبي من (١٩٢٣) إلى (١٩٣٨). وفي البداية، كان لجويس فكرة جد واضحة عن شخصيات كتابه وحبكته. غير أن الشخصية والحبكة تلبثان منغمستين تدريجياً كلما خلق لغة تتركب من عناصر وافدة من عدد وفير من اللغات المتداولة، من عدد مذهل لا يحصى من التلاعبات بألفاظ متعددة اللغات. ويبدو أن جويس بذاته وَفّرَ تفسيراً للتأثير الذي يقوم به استخدام كذا لغة على الموضوع وعلى دلالة الكتاب، حين كَتَبَ ما يلي: في شهرزاد هذه مع ألف ليلة وليلة ومن المحتمل أن هذا العمل يُدرك أفضل إدراك كممارسة لغوية وألسنية. «إن ثورتي على التقاليد الإنكليزية، أكانت أدبيةً أم من طبيعةٍ أخرى تماماً، هي مصدر جوهر قريحتي. فليست كتابتي باللغةِ الإنكليزيةَ»، كذا صرّح جويس، ذات يوم.

لكن عندما نشر هذا الكتاب، كانت إيرلندا قد استردت حريتها. فإن المؤلَّف: «اجتماع سهرة فينوغان» يمضي إذن بالثورة إلى الأمام بجمٍّ كثير، فالأمر في صدد نبذ جويس النهائي لمتابعة الكتابة بالإنكليزية. وهذا العزوف الظافر عن لغة الفاتح يشكل أيضاً، بالنظر إلى هذه اللغة ذاتها، نوعاً مختلفاً وفي الآن نفسه، إنها إيرلندا والأمر الإيرلندي يشكلان الموضوع المركزي لهذا الكتاب. غير أن هذه الزوبعة الإيرلندية تتلقف عدداً جماً من العناصر الأجنبية: اللغات الأوروبية، بل أيضاً الأدب، تاريخ أوروبا وثقافتها، ومروحة كاملة من المواد الصادرة عن شتى المنابع الأشد بعداً. «إن اجتماع سهرة فينوغان» يقوم بجولة كاملة حول الأرض و«سكانها منكوبي الحظوظ» يسعون إلى موارد جديدة. لكن، حيث يلبث جويس سيد الوضع المطلق في باب الثقافة، فلا أحد بمقدوره أن يتسلطن على الآخرين، لا نص، لا ثقافة، لا صوت، لا لغة. «هوذا العالم بأسره» كذا يقال لنا؛ وكذا هو بطل هذا الكتاب المدعو هومغري تشيمبدن إيرويكر.

من المتيسر أن نصِفَ روائيين شتى ينتمون إلى أقطار وإلى ثقافات متنوعة لفترة «ما بعد جويس». وهيا بنا لنذكر: أرنو شميدث، كلود سيمون، غابرييل غارسيا ماركيز. وقد أثار جويس اهتمام فلاسفة مثل دريدا، وموسيقيين مثل جوهن كيج. وعلاوة على كل هذا، هو الموالي للنزعة العصرية والذي رُفع إطراؤه إلى الأوج، وهو من جرؤ على اتهامه لا أعرف التقليد الأدبي الغربي وحسب، بل أيضاً بواكير فلسفة العلوم (épistémologie) لهذه الأعراف. وغالباً ما وضح علماء المذهب الإنساني Humainsme موهبة قريحته في وصف الطباع، واهتماماته الأخلاقية، ورؤياه الإنسانية وتسامح الرجل والمرأة العاديين في حياتهما التافهة. لكن، ليس هنا ما هو جوهري. فإن الباحثين الذين يرون في جويس رجلاً أنانياً بذاتٍ مركزية égocentrique لم يكونوا على صواب الرأي. فإن تدفع جويس إلى المهمة الأدبية، فذلك في سبيل عرق يرى أنه «سوف يستيقظ حين يعي ذاته». وإذ جرى هذا التيقظ خلال حياة جويس، فإنما هذا الوعي هو الذي سعى لجعله أوفرَ رهافةً بوسيلة كتابته. وإن الرتبة السامية التي ترقى إليها آثاره الأدبية تشير إلى أن جويس، أفضل من أيِّ فردٍ سواه، قد أفلح في إعلاء مسقط رأسه إيرلندا إلى المرتبة الأولى في ثقافة العالم العصرية.

تومَاسْ مانّ (١٨٧٥-١٩٥٥)

«وقَفَ نفسه، دون تحفظ على القدرة التي اعتقدها الأسمى في العالم، [...]* قدرة الذهن والكلمةَ، القدرة التي تتربع على عرشها، باسمةً محلقةً فوق الحياة المنسلخةَ عن الوعي والمنطق»
(توماس مان Thomas Mann، تونيُو كْروغِر)

«كثير من الإعجاب، كثير من الانتقادات...» إن مروحة التقديرات التي يُقدر بها توماس مان تمتد من طرف أقصى إلى آخر أقصى: الافتتان الذي يوحي به معلم الأسلوب الإنشائي، «الساحر» الذي أتقن التلاعب بإمكانات اللغة الألمانية؛ الاحترام حيال ممثل الثقافة الألمانية والأوروبية، هذا الأمير لشعراء جمهورية فايمر، التجسد الحي لألمانيا الأخرى، ألمانيا الإنسانية، ألمانيا الهجرة؛ الإعجاب بهذا الذي «قام خرير ينبوعه بتعزيم الشائبة» والذي خلّف آثاراً أدبية عملاقة؛ لكن، من الجانب الآخر، ثمة برودة، ولا مبالاة، وتباعد، كمثل ما يجري حيال ذخيرة مهملة في أحد المتاحف، أي شعور قد يمضي حتى إلى رفض جليّ واضح.

شخصية مزدوجة التعارض:

يتأتى هذا التناقض الداخلي، وأقله جزئياً، من ازدواجية شخصيته [أي: متساوية الضدّين ambivalente] فإن توماس مان كان، في البداية، ممثل عصره؛ وبقيت تحت تصرفه، وحتى في الهجرة، إمكانات اقتصادية ضرورية لمستوى متألق من الحياة فهو الذي شوهِدَ جاهداً دون هوادة لتثبيت التأثير

على الجمهور بنتاجه كأديب وباحث، ومن ثم، هو الذي قام، وقد حباه "الله" بعمر طويل، بجولات طويلة وشاقة لإلقاء المحاضرات.

وها هنا «الشاعر المكلّل بالغار» [أي الذي حاز الجائزة] (Poeta Laureate) الذي لم يفتقد أي مظهر من الاستحسان، وأي ضرب من ضروب التكريم. لكن، ها هي مراسلاته ولاسيما يومياته التي نشرت منذ عام (١٩٧٧) تكشف لنا النقاب عن وجه مختلف تماماً لشخصيته: فالرجل الذي يتوخى جداً أن يحظى بالتقدير يتبدى منعزلاً، ولم تكن يوماً رغبته في الحنان الإنساني على ارتياح ورضى. وفيما ظل يبدو ساعياً إلى المجد وضروب التشريف، شرعت حياته الحميمة تبدي لنا أنه بقي نرجسياً، له من الحساسية ما هو مفرط ومَرَضيٌّ. وإن جابَه بصورة فائقة أي جمهور كان، فقد ظل في كثير من الأحيان متأرجحاً ما بين مشاعر قصوى، ولم يكن توازنه الفيزيولوجي على الدوام كاملاً. وهذا الأب لستة أولاد، الذي عاش حياة برجوازية، ظل دون انقطاع ضحية لاضطرابات عاطفية بسبب المثليّة.

البدايات الأدبية:

ولد توماس مان بمدينة لوبك في السادس من حزيران / يونيو عام (١٨٧٥)؛ وكان والده تاجراً وعضوَ مجلس الشيوخ جوهان هاينريخ مان، ووالدته جوليا دا سيلفا –برُونز، من البرازيل وذات شخصية فنية. انقطع توماس باكراً عن دراسته. وحلّ عام (١٨٩٤)، في ميونخ حيث استقرت والدته عقب موت زوجها باكراً. وفي نهاية فترة تدريب اعتبرها «حلاً وحيداً أمامه ومؤقتاً» في شركة تأمينات، سجل نفسه مُستّمعاً حرّاً في الجامعة. وخلال تلك الفترة كتب حكايته الأولى وحظيت بالتقدير والنجاح. وعقب إقامة في ايطاليا بصحبة أخيه هاينريخ، أفلح في اختراقه الأدبي منذ سنة (١٨٩٨)، مع مجموعة من الأقاصيص: «السيد الصغير فريدمان». والأقصوصة التي أعطت هذه المجموعة أسمها هي مدخل موضوع متميّز لنتاجه الأدبي: موضوع إعلاء تصعيدي (Sublimation) للغرائز الشهوانية في حياة هاوٍ جمالي. وإن الشدة النفسية التي أحدثتها حياته الجنسية المكبوتة، وهشاشية ما قد دعاه نيتشه «المثل الجمالي الأعلى» قد أفضتا بالبطل إلى إذلالٍ أوصلَهُ إلى تدميره الذاتي.

قرر توماس مان، في حين باكر، مزاولة مهنة الكتابة ولم يكن لنشاطه (بصفته قارئاً للمجلة «بسيطة جداً» (Simplicissimus)، التي كانت مجلة دورية هجائية)، سوى طابع عرضي ثانوي. وظلت هذه المزاولة، في الواقع، طوالَ جميع هذه السنوات موسومة بروايته «آل بودنْبروك» (١٩٠١) التي يؤرخ مطلعها في إقامته الإيطالية بمدينة باليسترينا سنة (١٨٩٧). ويوضح العنوان الثانوي لهذا الرواية «انحطاط أسرة» موضوعها الأساسي: ولأنه اتخذ بمثابة مثل أربعة أجيال متتالية [من هذه الأسرة]، راح المؤلف – كما أعرب عن هذا فيما بعد – يصف التاريخ الروحي للبرجوازية الألمانية. فالتقهقر الاقتصادي للشركة العائلية والانحطاط الجسدي لأفراد آل بودنبروك، عاد سببهما، من جيل إلى آخر، إلى تطور التفكر الفردي المتروي. وفي ذهن نيتشه، يُشفع بلوغ المعرفة بخسارة في الحيوية. وإن شخصية هانو بودنبروك – الذي يسعى عبثاً، في أزمات ثملٍ موسيقي، إلى تعويضه قرفه من حقيقة الواقع – هي شخصية رمزية في هذا الصدد. وفي عام (١٩٢٩)، نال الأديب جائزة نوبل بفضل هذه الرواية.

النجاح الأدبي:

بعد إنهائه «آل بودنبروك»، عاد توماس مان إلى القصص الصغيرة والملحمية. فظهرت في سنة (١٩٠٣) مجموعة أقاصيص تحت عنوان واحدة منها: «تريستان» حيث يسرد قصة حظيت بالتقدير بوجهٍ خاص، وهي «طونيو كْروغر». وهاتان القصتان تعالجان التناقض ما بين الفن والحياة، ما بين الفنان والبرجوازي. وفعلت ذلك الأولى بشكل هجائي / هزلي ساخر، فيما التزمت القصة الثانية باللهجة العاطفية الرثائية. وحسب المؤلف، ثمة «مزج ما بين السوداء وروح النقد، ما بين الحنو والإرتيابية، ما بين البيئة ومذهب التعقلية (Intellectualisme) [أي مذهب يُرجع كل شيء إلى أمور يدركها العقل] وهذا المزج هو الذي يدفع بطابعه قصة «طونيو كروغِر».

إن النجاح الأدبي لهذا المؤلف الشاب شرّع له طرق الفلاح الاجتماعي: فمنذئذٍ، تم استقباله في صالونات مدينة ميونخ، كمثل منزل آل بْرينغشايم حيث

التقى بابنتهم الوحيدة: كاتيا. وحين تزوج بها في عام (١٩٠٥)، وضع توماس مان الحجر الأول لحياة البرجوازية.

الشخصية الهامة في قصة «الموت في البندقية» (١٩١٢) هو غوستاف أشينباخ، رجل أديب ينعم باعتبار رسمي كبير ويتقيد بعملٍ مُضن. لكن، خلال عطلة نقاهة في البندقية، ها هو من جراء ميل مَرَضيٍّ جذبه إلى شاب بولوني، لم يغادر غوستاف أشينباخ، هذه المدينة حيث تفشي وباء الكوليرا. وإذ استحوذ عليه الجمال المحيق به، قَبِلَ بوعي وطواعية العدوى والموت.
وكمثل معظم الكتاب الألمان، رحب توماس مان بحماس باندلاع الحرب العالمية الأولى، ومن ثم احتدم بينه وبين أخيه هاينريخ نزاع راح يتفاقم. فإن أخاه، في واقع الأمر، كان من أنصار نزعة منحى السلام النزعة السلميّة Pacifisme الدولية. ودافع بشجاعة عن موقفه في مبحث حول زولا عام (١٩١٥). وأجاب توماس مان على هذا البحث، سنة (١٩١٨) بكتاب يتسم بالمنحى المحافظ والموالي للنزعة القومية، وذلك في «تأملات أمرئٍ لا سياسي» (١٩١٥-١٩١٨)، حيث يمثل أخاه بصفته النموذج ذاته: «كاتب الحضارة الرديء»» إنسان موالٍ للفرنسيين ويؤمن بالتقدم، ومقتنع بقدرته على تخطيط المستقبل؛ فيما وصف نفسه بأنه الشاعر اللاسياسي، الموالي «للثقافة، للروح، للحرية، للفن». وبقيت الصلات ما بين الأخوين متوترة حتى عام (١٩٢٢)، حينما سيكشف توماس مان النقاب عن توجهاته السياسية الجديدة، وذلك في خطابه عن «الجمهورية الألمانية».

«الجبل السحري»:

إن الاهتمامات الروحية الأوفر تنوعاً التي نلحظها في «التأملات» قد كونت أحد الشروط الممهدة لإعداد عمله الملحمي الكبير، الذي اعتبره، في البداية، كمجرد قصة درامية؛ بيد أنها غدت، كلما تطورت الحوادث، رواية عظيمة معاصرة لعقد سنوات (١٩١٣) إلى (١٩٢٤)، وهي «الجبل السحري». وهذه الرواية تقدم صورة تعكس العصر السابق لأوروبا في الحرب العالمية الأولى، وهي أيضاً رواية فلسفية، حيث أن موضوع المعرفة

التجريبية في عصره قد أصبح الهدف نفسه لهذه القصة؛ وذلك من جراء استطرادات المؤلف وتأملات البطل حول منحى هذه الفترة، ومن جراء التأليف الموسيقي السيمفوني لمجمل الرواية؛ ومن الأكيد، انطلاقاً من حوادث متفرّقة زمنياً، يتكون نسيج حول موضوعٍ يسعى إلى حذف مجرى الزمان. وإن قبلنا تفسيرات المؤلف المتفائلة، وقُرئت رواية «الجبل السحري» كمثل وثيقة «للتأهل الثقافي»؛ فبطل هذه الرواية، هانس كاستروب، ابن طبيب ممارس بمدينة هامبورغ، يبدو لنا بمثابة خليفة متأخر لــ ويلْهِم مايستر وهو بطلٌ للأديب غوتِهْ، أي بمثابة رجل يظل على الدوام في طور التدريب والتلقن.

لكن المَصَحّ في مدينة دافوس حيث عزم أولاً كاستروب على عدم مكوثه سوى حين زيارة نسيبه زيمْسِن، مريض في رئتيه، مصحٌ قد سحره سحراً بالغاً حتى إنه مكث فيه سبع أعوام بدلاً من ثلاثة أسابيع. وإذ رأى المر بهذه الطريقة، انقلب المصح مركزاً للتأهيل الثقافي يتيح للبطل البقاء على اتصال بالتيارات الروحية والمظاهر الأشد اختلافاً في الطبيعة الإنسانية: فثمة نزعة سيتيمّبريني الإنسانية Humanisme وهو البطل الديمقراطي والكاتب الضليع بالحضارة، والمؤمن حقاً بالتقدم. وثمة التعصب الغامض والمنحى المحافظ الأصولي لليسوعي نافتا Naphta؛ وهناك أيضاً الجمال المحتضر والفاتن لروسية هي: كلاوديا شوشات، والقدرة الحيوية التي يكونها الثمل والصمت، وهي قدرة مِينْهِيرْ بيركُورن.

في هذه الرواية، قد تتبع إذن سيرورة الحوادث منحى صاعداً وإن الحكمة الواردة في الفصل المعنون بــ «الثلج» تبرز بحروف مائلة وتقول: «باسم الخير والحب، يترتب على الإنسان ألا يدع للموت أي سلطان على أفكاره» هي حكمة قد تغدو بالتالي الرسالة الحقيقية لهذه الرواية. بيد أن مثل هذا التفسير تُكذِّبه النزعات إلى التفكك التي تتعزز قرابة ختام الرواية، ولاسيما بغرق البطل غرقاً غامضاً في خضمّ الحرب العالمية الأولى الفوضوي (Chaos). وإن أخذنا في الاعتبار نهاية القصة، فإن «الجبل السحري» يظهر بالأحرى كرواية لا للتأهيل، بل «للتفكك الثقافي».

مع هذه الرواية ونجاحها الهائل منذ صدورها، تبوّأ توماس مانّ، في ألمانيا، قمة مهنته الأدبية. لكن نجاحات النزعة النازية وتهديداتها المتفاقمة باطراد، حثّته إذاك على أن يُنصب نفسه محامياً نشيطاً عن جمهورية فايمار. فأعرب، في عام (١٩٣٠)، عن اختلافه مع التيار الفاشي في أقصوصته «ماريو والساحر»، وفيها يتبدى سيبولاً – وهو منوّم مغناطيسي غامض، وفنان مُفسد – النموذج ذاته لمن يغوي الجماهير. وفي سنة (١٩٣٣)، أفضى خطابه حول الذكرى الخمسين لموت ريشارد فاغنر، إلى إثارة حملة عنيفة عليه؛ وعندئذٍ، اغتنم جولة من أجل إلقاء المحاضرات لكي يغادر ألمانيا؛ فكانت البداية لمنفى طويل الأمد: من (١٩٣٣) إلى (١٩٣٨) في سويسرا، ثم من (١٩٣٨) حتى (١٩٥٢) في الولايات المتحدة.

مجموعة روايات «جوزيف»:

«ينبغي أن نستقصي من النزعة الفاشية الثقافية هذا الطابع الأسطوري، ولابد من جعله يقوم بعمله مجدداً في منحى ما هو إنساني». إن هذه المُسلّمة، المقتبسة من رسالة إلى كارل كارينيي، تترجم بتلميح تعبيري مقاصد نتاج توماس مان الأدبي الأوسع، وهو عمل روائي رُباعي: «يوسف وإخوانه»، رواية صدرت ما بين (١٩٢٦) و(١٩٤٢) بأربع روايات تحت عنوان «قصص يعقوب» (١٩٣٣)، «يوسف الشاب» (١٩٣٤)؛ «يوسف في مصر» (١٩٣٦)؛ «يوسف المُعيل» (١٩٤٣).

إن موضوع، هذا العمل الروائي، المستوحى من تاريخ «العهد القديم» Ancien Testament يصف منبت البطل يوسف، وحياته والطريق التي يسلكها؛ وإدراكه أنه إنسان مختار، وانطواءه النرجسي الناجم عن صفته هذه؛ ويحدث كل هذا بمرتين، ترتّيه في هوة يفلح في كل مرة الخروج منها؛ وذلك مع وعيه الكامل للنموذج الأسطوري المثالي الذي ينطوي عليه وضعه. ويغدو يوسف، في نهاية المطاف، بصفته «معيلاً» للجميع، منقذ الإنسانية والتجسد لهذا التوفيق ما بين الأسطورة والعقل، هذا العقل الذي يعارضه توماس بمذهب اللاعقلانية (Irrationnalisme) خلالَ ولع الرايخ الثالث بالأساطير.

وقام توماس مان، قبل إنجازه مجموعة يوسف بكاملها، بإصداره في عام (١٩٣٩)، رواية من نمط غوته: «شارلوت في فايمار»، بمثابة أداء احترام أدبي لشاعر أثَّرتْ شخصيته وآثاره في جميع هذه الفترات الخلاقة؛ لشاعرٍ ظل يجسّد في نظره، ولاسيما خلال سنوات هجرته، عصارة ألمانيا الثقافية. يظهر غوته، في هذه الرواية، ومنذ البداية، ظهوراً غير مباشر خلال سلسلة انعكاسات لوسطه قبل أن يحتل، في الفصل السابع، مركز تتابع الحوادث. ويتجلى في حوار منفرد داخلي يمثل إخراجاً جزئياً لبعض الاستشهادات. ويعقب البرودة والتباعد اللذين يحدثهما لديه لقاؤه بشارلوت كيْستنير – وكانت في السابق شارلوت بوفّ والنموذج المثالي الهرم لشارلوت دوفيرتير – خلال وليمة عشاء وسهرة جامدة وتقليدية، يعقب ذلك، كمثل صوت يبقى موضوعاً ثانوياً، الحديث الليلي لعاشقين قديمين، حيث يختلط حلم اليقظة بحقيقة الواقع اختلاطاً يفوق المألوف. ويعزو توماس مان إلى بطله ميزاتٍ هي ميزاته، وتمهر بسمتها فكرةً هي فكرتُهُ عن الفنان، عن وحدته وثبرونته؛ وذلك إلى جانب التحفظ والابتعاد اللذين يشعر بهما حيال الآخرين.

الدكتور فاوست:

في عام (١٩٤٧) أنجز الأديب نهائياً أهم أحد أعماله الخيرة: «الدكتور فاوست» وكان قد باشره سنة (١٩٤٣)، خلال المرحلة الأخيرة من الحرب العالمية الثانية. إن «فاوست» العصري، أدريان ليفيركوهن، ينعم بذكاء نادر وبملكة الغوص ببصيرته حتى قَعْرِ أعماق الأمور. وقد عزف عن دراسة علم اللاهوت ليوقف نفسه على الموسيقى، وقد سحره تنظيم قانونها الرياضياتي والثمل الشهواني الذي تُحدثه. وإذ طفق يعي أنه يعيش ختام عصر حيث اهترأت وسائل الفن التقليدية فلا تُستخدم، على الأكثر، إلا للسخرية بما قد مضى، فقد أفضى به الأمر إلى إبرام عقد مع إبليس الذي وعده، بدلاً من نفسه، ولحين محدود، بأن يتمتع بثمل الحماس وانخطاف روح الإلهام والوحي.

بعد أن ابتكر أدريان ليفيركوهن نتاجه الموسيقي الذي غدا تنويهُهُ الكلامي، النافذ والإيحائي، أحد النجاحات الشعرية العظيمة لتوماس مان، أي

أدريان ليفيركُهن، في أعقاب أزمة من الشلل، سيمضي سنوات حياته الأخيرة في حالة من الاضطراب النفسي والذهني. سوف تقضي أعوام ما بعد الحرب تحت تأثير الانطواء على ذاته لهذا الأديب الذي يُعادي بمقدار متصاعد العالم المحيط به: أمريكا اللامتسامحة والمعارضة للشيوعية أي أمريكا ماكارثي. وانتابته أيضاً تحفظات حيال ألمانيا وعارض ما أطلق عليه اسم «الهجرة من الداخل». ومن ثم، قرر في عام (١٩٥٢) الاستقرار في سويسرا. وهنا سوف ينهي الجزء الأول من رواية يتسم موضوعها بالتشرد: «اعترافات نصّاب، فيليكس كرول» (١٩٥٤)؛ وعنوان هذه الرواية تلميح ساخر لتقليد خاص بالسيرة الذاتية؛ وستلبث هذه الرواية دون إنجاز كامل.

انطفأ توماس مان بمدينة زوريخ في ١٢ آب / أغسطس (١٩٥٥)، بُعيد عيد ميلاده الثمانين. وقد احتفظ التاريخ منه، أكثر من شهرته الأدبية، صورة إنسان قد مثّل – كما كتب ذلك شقيقه هاينريخ – «أكثر من ذاته: أي بلداً وتقاليده، وعلاوة على هذا، حضارة بأسرها، وعياً يفوق قومية الإنسان Supranationale».

زمان الإيديولوجيات (١٩٣٠-١٩٤٥)

«سيكون ثمة دوماً كاستيليون لكي ينتصب فيعارض كل كالفان، ويذود عن استقلال الفكرة الذاتي، مناهضاً ضروب العُنْف في العنف.»

(ستيفان تسفايغ Stefan Zweig، ضمير يعارض العنف، «كاستيليون» ضد «كالفان».)

إن الآداب الأوروبية في فترة ما بين الثلاثينات حتى الحرب العالمية الثانية، آدابٌ يحددها، أكثر من كل شيء، تاريخ زمانها. وإن سيطر على هذه الفترة الأدب الملتزم والمحاولات الشمولية الاستبدادية، فأعوام الثلاثينات تتميز أيضاً بتطور تاريخ الأفكار: فالمذهب الاشتراكي قد استمر في تنظيره؛ وأتمت بالسيكولوجيا والفلسفة تجددات عميقة. واتسم الأدب بالعنف الإيديولوجي وعنف الحرب. بيد أن الأدب لبث هو أيضاً حيز التجارب الموالية لمذهب السوريالية، أي حيزَ عودة ما هو ديني وميثولوجي، حيزَ معالجة أساليب شعرية جديدة.

رَدْكَلة الإيدْيُولوجيات:

تميّز التطور الإيديولوجي في الاتحاد السوفييتي، خلال عهد ستالين تميّزاً خاصاً بتطبيق إيديولوجية «بناء الاشتراكية في بلد واحد». ومن ثم، ابتعد الاتحاد السوفييتي عن الثورة العالمية الموالية للاشتراكية لكي ينحو إلى مبدأ مذهب قومي سوفييتي. فتم تقييم جديد لمفاهيم الوطن وبلد مسقط الرأس، وراح يتطور مذهب وطني جديد. وإن السياسة الثقافية لإعادة

المواطنين إلى الصواب (Mise au pas) تُردِّد أصداء هذا التطور، مع مذهبه في النزعة الواقعية الاشتراكية. وفي أعقاب موجة الذعر من جراء «التطهير الكبير»، ما بين (١٩٣٦ و١٩٣٨)، ظهر كتاب «تاريخ الحزب الشيوعي للإتحاد السوفيتي» كمبحثٍ موجز: وهدفَ هذا الكتاب، مع جهد كثيف في عمليات التبسيط لتلقين المذاهب والعقائد (Dogmatiser) الكثيفة، وعمليات التعابير المقولبة كمثل «تاريخ الحزب يُبدي....»؛ [هدف] إلى توثيق الروابط ما بين الحزب والشعب بطريقة تُشفَعُ بالتبسيط كما توخّى الإعداد الإيديولوجي «لعقيدة الثورة بدءاً من الأعلى» وهي العقيدة التي سيُعلنها ستالين فيما بعد.

يقدم المنحى الستاليني، من حيث طبيعته الديكتاتورية الشمولية مقارنات بديهية بمذهب هتلر القومي / الاشتراكي الذي يُشفع هو أيضاً بعودة إلى فكرة الأمة، وقد باتت مماثلة لفكرة الشعب. وإن إعلاء شأن مفهُومَي «الشعب» و«الأمة» المقرونين بمفهومَي العرق والدم، يظهر في كتاب هتلر: «معركتي» (١٩٢٥-١٩٢٦) وفي كتاب ألفريد روزنبيرغ (١٨٩٣-١٩٤٦): «أسطورة القرن العشرين» (١٩٣٠). وشرعت الكنائس، بصورة خاصة، تعارض بإجماع واحد محاولة التبرير اللاهوتي للإيديولوجية العرقية التي بدأ بها روزنبرغ معلناً تفوق العرق الجرماني / الآري، عرق الأسياد، ويغدو اليهود أعداءهم اللدودين، فوضعت كتابه قيد التحريم. وقام المنحى الاشتراكي / القومي الذي رأى في المذهب الشيوعي عدوه الثاني الأزرق، هو أيضاً بتعبئة الثقافة والقضاء على كل معارضة لنظام الحكم.

وَضعَ المواطن على طريق الصواب، وقد تجلى هذا بوضوح بالمسيرات ومظاهرات لفيف الجماهير، وانحلال الفرد في الشعب، ولابد له أن يسهل على المُستبدِّ التلاعبَ السياسي بالشعب. وإن دراسة ظاهرة الجمهور - «الشعب» - ودراسة دور الفرد في المجتمع، ومسألة العلاقة الممكنة ما بين الاثنين، شرعت تشكل المواضيع المركزية السيكولوجية والفلسفية لذاك العصر.

السيكولوجيا:

ساهم عالم النفس السويسري كارل غوستاف يونغ (Carl Gustave Jung) مساهمة واسعة النطاق في تقدم النظرية السيكولوجية، وكان لابد لهذه المساهمة أن تمارس، فيما بعد، بعض التأثير على الأدب، والنقد الأدبي والفلسفة. ومنذ عام (١٩٢١)، نشر يونغ تحت عنوان «نماذج سيكولوجية»، بحثه عن النماذج السيكولوجية الأساسية الثمانية، التي تنتج عن مزج النموذجين السيكولوجيين الأساسيين، ألا وهما: «الانبساطي» [خارج الذات: Extraverti] و«الإنطوائي» [على الذات: Intraverti] مع سيرورات الفكر والعاطفة، والإحساس، والحدْس. ولا تُدرك هذه السيرورات بصفتها حالات جامدة، بل بصفتها ميزات في طور السيرورة الدائمة، وهي التي يدركها الفرد بوعيه خلال سيرورة ما يدعوه يونغ: «التفرّد» [أو الفردنة: ما يجعل من الكائن فرداً يتميز عن غيره Individuation]. وفي كتابه «جدلية الأنا واللا وعي» (١٩٢٨)، وهو ثمرة خمسة عشر عاماً من البحوث، قام يونغ بتطوير أفكاره عن سيرورة الفردنة [أو الفرد]، ولاسيما في صلتها باللاوعي. ومضى إلى أبعد من فرويد بمقدار ما اكتشف، إلى جانب اللاوعي الشخصي، محتوى عدم وعيٍ ما هو مشترك ما بين الجميع: وهو «اللاوعي الجمعي». ويرتبط هذا المضمون بتجارب لها من العمر آلاف من سنوات البشرية؛ وهي كما يرى، تجارب مكنونة في صور بدائية من النفس الإنسانية، وهذا ما يدعوه أيضاً «النماذج الأصلية» (Archétypes) [أي الإرث النفسي المشترك حسب يونغ] منذ عام (١٩١٩). وخلال سيرورة الفردنة [أو التفرد] وتطور الشخصية يتحرر الفرد من سيطرة النماذج الأصلية. وفيما بعد، وسّع يونغ نطاق تحاليله، وخاصة في «سيكولوجيا اللاوعي» (١٩٤٢) وفي «السيكولوجيا والدين» (١٩٣٩) حيث يدمج الديانة في تفكره [أي: انكفاء الفكر إلى ذاته Réflexion].

بروز المذهب الوجودي:

يضع الفيلسوفان الألمانيان مارتن هايدغر (Martin Heidegger) (١٨٨٩-١٩٧٦) وكارل جاسبيرز (Karl Jaspers) (١٨٨٣-١٩٦٩) مفهوم الوجود الإنساني في مركز الاهتمام الفلسفي، مركّزاً بذلك على موضوع سيغدو بعد حين، وعلى نحو رئيسي، بَحثاً من الوجوديين

existentialisme الفرنسيين، مضماراً هاماً من الفلسفة والأدب لما بعد الحرب [العالمية الثانية]. وفي عام (١٩٣١)، سبق للفيلسوف جاسبيرز أن لاحظ في مؤلفه: «الوضع الروحي لعصرنا»، ما يلي: «إن فلسفة الوجود قد تضيع إن تصورت، هي أيضاً، أنها تعرف ما هو الإنسان. وحينئذٍ قد تعطي هي أيضاً أطُراً من أجل دراسة نماذج من الحياة البشرية والحيوانية، فتغدو بدورها أنثروبولوجيا، سيكولوجيا، سوسيولوجيا. ولا تستطيع نزعة الفلسفة الوجودية أن تتخذ معناها إلا إذا اقتنعت من تثبيت ذاتها في موضوعها. فهي توقظ إمكانات لا تعرفها، وتوضح، وتحرك، لكنها لا تُثبِّت. إنها الوسيلة التي تتيح للإنسان (الذي يبحث عن ذاته) صمُوده في اتجاهه وبتحقيقه أسمى وأروع اللحظات من حياته.» ويبدو من هذا الكتاب، ومن فلسفته (١٩٣٢)، أن الوجود، في رأي جاسبيرز، ليس أمراً منتهياً، كاملاً؛ فهو يندرج، على العكس، بشكل دائم في اندفاقٍ، في فيض، وينزع دون هوادة إلى استكمال إمكاناته الذاتية استكمالاً تاماً. ويدعو جاسبيرز هذه السيرورة للتحسين الدائم «تنويراً للوجود». فهو يتصور الكائن البشري بمثابة تركيب من عقل مُفكر ومن وجود غريزي؛ وعلى الصعيد الفردي، ليس بمقدورهما إفساح المجال لحياة مُرضية. والفلسفة كذلك حتى عندما تنحو إلى التواصل وتعارض بوجهٍ ملموسٍ كل ذاتية مُفرطة، تنسب حيزاً مركزياً للفرد، لوجود الإنسان الخاص، معارضةً بذلك كل مقالٍ يرفع شأن الجمهور.

«قد ولّدَ جمهور الشعب والتقنية أحدهما الآخر توليداً متبادلاً. وإن التنظيم التقني وعامةَ الشعب ينتميان انتماءً متبادلاً. ولابد إذن لمذهب تعميم الآلية Machinisme أن يتأقلم مع خاصيات هذا الجمهور؛ كما لابد لسير عملها أن يستقر حسبما يفعل جمهور قِوَى الشغل. وعلى منتجاتها أن تتوافق مع آراء جمهور المستهلكين، ويبدو أن هذا الجمهور مضطر إلى أن يفرض سيطرته. لكن من البيّن الجلي أنه قاصر عن فعل ذلك»

كما في كتاب «تمرّد الجماهير» (١٩٣٠) للأديب أورتيغا إي غاسيت الإسباني، يظهر مفهوم الجمهوري ظهوراً سلبياً لدى جاسبيرز. وندرك بسهولة أن النازيين حظروه عن التعليم من عام (١٩٣٧) وحتى (١٩٤٥).

ولدى هايدغر، يحتل الوجود أيضاً مكانة مركزية. ويعتبره كمثل عصارة كينونة الإنسان وجوهرها، وعلى غرار جاسبيرز، كمثل ازدهار للإمكانات الفردية في علاقات التواصل وسيرورات فهم العالم؛ ويتبصر فيه، قبل كل شيء، خلال علاقته بالزمانية، كما يوحي بذلك عنوان المؤلف «الكينونة والزمان» (١٩٢٧). ويأخذ هايدغر على الفلسفة السابقة افتقاد تفكّرها في العامل الزماني. ففي رأيه، قد انحصرت دوماً اهتمامات الفلسفة على «الكائن العيني» (étant) ولكن ليس كما كانت تزعمه، على «الكينونة» [الوجود Être]، لأن هذه «الكينونة» [الإنسانية] سريعة الزوال من حيث جوهرها ولا تُعطِي إلا بصورة غير مباشرة شهادة عن نفسها، بينما يدركها الإنسان بفكره وكلمته فيكشف بذلك القناع عنها. وسوف يُمعِن سارتر في هذا التفسير حتى التأكيد بأن الإنسان هو «الكينونة» بذاتها وأنه ليس ثمة تعالٍ [أي وجود كيان، وراء الوجود الماديِ Transcendance] فقد يُعاد الإنسان إلى وجوده، إن صح التعبير، «عارياً» ولا يكتسب حريته إلا بوسيلة تقبل العدم والاعتراف به le Néant.

انتقالات واستمرارية: المنحى السريالي ونزعة الواقعية الجديدة:

لا يشكل عام (١٩٣٠) منعطفاً في تاريخ الأدب: بل يُشير بالأحرى إلى استهلال عقد زمني حيث سيكون الأدب متسماً بمقدار متصاعد بتسلط السياسة وهيمنتها وبشيء من الاستقطاب.

مذهب السريالية (Surréalisme):

كانت سنة (١٩٣٠) عام وداع النزعة السريالية النهائي عند مرحلتها الحركية الأدبية والفنية البحتة. وحدث هذا الوداع، جزئياً، حين نشر بْروتون (Breton): «بيان النزعة السريالية الثاني» (١٩٣٠)؛ بل أيضاً في أعقاب تصفية الجهاز المركزي الذي نشر جميع النصوص الموالية للسريالية ومنها: «الثورة السريالية» (١٩٢٤-١٩٣٠) و«المنحى السريالي في خدمة الثورة» (١٩٣٠-١٩٣٣).

رغم أن أتباع السريالية قد أرادوا، لاحقاً، اعتمادهم الشيوعية مع تبنيهم وجهتها السياسية، فإن تآلف تصوراتهم للعالم أوشك أن يكون مستحيلاً للإنجاز، لشدة ما لبثت هذه التصورات متباينة. وكان أراغون (Aragon) الوحيد بانفصاله عن الموالين للسريالية ووقف نفسه كلياً على المذهب الشيوعي: وفي عام (١٩٣٠)، نشر قصيدة تحت عنوانٍ جمّ الدلالة: «الجبهة الحمراء».

غدا موقف الشيوعيين حيال بروتون متباعداً باطراد شديد عندما رفضت الحكومة الفرنسية الحق لتروتسكي في اللجوء السياسي، معترفة بذلك أن النهج الستاليني هو الشكل الرسمي الوحيد للشيوعية في فرنسا. لكن لم يزل من الحقيقي أن بروتون والحزب الشيوعي متفقان على شجب الاشتراكية / القومية بصفتها أدهى المخاطر التي تهدد الثقافة وتطورّ المجتمع الذي ينجز بكامل الحرية. وفي عام (١٩٣٥)، عقد المؤتمر الدولي من أجل الدفاع عن الثقافة، بمبادرة من بعض الفنانين الدوليين، بقصد مناهضة النزعة الفاشية، وتوخى أنصار السريالية المساهمة في هذا المؤتمر. لكن تمّ استبعادهم عنه بعد أن قام الموفد السوفييتي، إهرينبورغ، بإدانتهم بالألفاظ التالية:

> «يتفق الموالون السورياليون تماماً مع هيغل ومع ماركس ومع الثورة؛ ولكن ما لا يريدونه، هو أن يشتغلوا. فهم يدرسون، على سبيل المثال، الشذوذ الجنسي وأحلام اليقظة [...] وموضوع النسوة قد بات في رأيهم نوعاً من منحى التقيد بأعراف قديمةَ Exhibitionnisme وحتى مضاجعةَ الذكور [اللواط: Sodomie]. ومن ثم..... يستخدمون فرويد شعاراً لهم، وصنوف الإفساد المألوفةَ بالأكثر تتستّر تحت حجاب ما يتعذر فهمه. وكل ما يصير على مزيد من الحماقة، يغدو الأفضل لديهم!».

إن هذا التشهير بأهداف السريالية قد نجم عن الصفعة التي صفع بها بروتون علناً إهرنبورغ، قبل افتتاح المؤتمر بأسبوع واحد. وتصرّف عندئذ الشيوعيون بغيةَ إقصائهم بروتون عن المؤتمر، لكنهم قبلوا بأن يُقرأ تفسيره لما حدث أمام الجمهور. وإن تقدير أهرينبورغ وضروب لوّمِهِ وتبكيته لم تكن عارية

عن أي أساس؛ فالسرياليون يتجاوزهم مضمار الحلم والخيال، مضوا إلى بلوغ مضمار الهلوسات بغية إعادتها أدبياً بوسيلة الكتابة الآلية [الأوتوماتيكية]. وأعلنوا كمبدأ، أو كادوا، قناعتهم بأن أصالة حقيقية مستحيلة دون غض النظر عن كل رقابة من قِبَل العقل. وعلاوة على موطن الأحلام والخيال، فقد دخلوا مضمار الجنون، وعلى السواء خلال محاولاتهم بلوغ حالات الهلوسات، وخلال محاولاتهم تقليد الصيغ اللغوية لمرضى العقل والمعتوهين. وروى بروتون هذا النوع من التجربة مع الأديب إيلْوار في «الحبَل بلا دنس» (١٩٣٠). ونظم إيلوار أيضاً قصائد حب سريالية نُشرت في «الحياة الفورية» (١٩٣٢)، و«الوردة العامة» (١٩٣٤)، و«مُتيسَّر» (١٩٣٥)، و«العيون الخصيبة» (١٩٣٦)، و«الكتاب المفتوح» (١٩٤٧).

كان في بلجيكا الناطقة باللغة الفرنسية فريق أول من أصحاب السريالية يضم الكُتّاب المتحلقين حول «نوجِة» الذي تشكل قصائده مادة أساسية حقيقية لرسومات أعمال «مارغريت» وعناوينها. و«نوجِة» هو مؤلف «رونيه مارغريتّ أو الصور المحظورة» (١٩٤٣). وإن قصائده التي نشرت، بخاصة، في المجلات الصغيرة، جُمعت فيما بعد في: «قصة لا تُضحك» (١٩٥٦). وهناك مجموعة ثانية تصدَّرَها رئيس الحركة أشيل شافيْه (١٩٠٦-١٩٦٩) الذي أسس عام (١٩٣٤) فرقة أسماها «قطيعة»؛ ثم في سنة (١٩٣٨)، بصحبة فرنان دومون (١٩٠٣-١٩٤٥) فرقة هينوْ الموالية للسريالية. وأسهم، عام (١٩٤٧)، إسهاماً نشيطاً في الحركة السريالية الثوروية، ونشر: «لسبب مُحدد» (١٩٣٥)، و«منفضة سجائر جسدية» (١٩٣٦)، و«إيمان لجميع البشر» (١٩٣٨)، و«قضية الثقة» (١٩٤٠). وألّف دوبون: «في الهواء الطلق» (١٩٣٧)، و«منطقة القلب» (١٩٣٩). فيما احتوى كتابه الأخير قصائد منغمسة في هالة رومانسية. ولبثت قصائد في «الهواء الطلق»، بصورة خاصة، نتيجة استخدامه الكتابة الآلية. وشرع دومون، عام (١٩٣٥)، بتأليف «جدلية الصدفة في خدمة الشهوة» (١٩٤٢)، وكان عمله الأخير لأنه اعتقل سنة (١٩٤٢) على يد الغيستابو واختفى في معسكر للاعتقال.

بمقدورنا أن نلحق حركة السريالية بأعمال البولوني برونو شولز (Bruno Schulz) (١٨٩٣-١٩٤٢) في: «حوانيت القِرفة» (١٩٣٤)، و«المصح تحت الساعة المائية» (١٩٣٧)، إلى جانب أعمال شاعر يوناني صديق لبروتون، اندرياس إمبيريكوس (Andreas Embiricos) (١٩٠١-١٩٧٥) الذي ألف: «الفرن العالي» (١٩٣٥) و«الأرض الداخلية» (١٩٤٥). ويتسم الشعر اليوناني بدفعةٍ من نزعة سوريالية، ولاسيما شعر نيكوس إنغونوبولس (١٩٠٧-١٩٨٥) مع ديوانيه: «لا تكلم السائق» (١٩٣٨)، و«بيانَات[1] Pianos الصمت» (١٩٣٩).

الديوان الأول للأديب أوديسياس إليتسْ (١٩١١-١٩٨٩) (Odysseas Elytis) «توجهات» (١٩٤٠) موسوم هو أيضاً بعناصر مذهب السورّيالية، ويمثل بالحقيقة ولادة للأساطير: فالقارئ يشهد تَكَوّن الأساطير ذاته. وبابتكاره منحى غنائياً أصيلاً، شرع إليتس بتمجيد العالم، والحياة، وجوهر الإنسان. وقد وجد أن رؤياه للعالم متبلورة في التاريخ العريق للشعب اليوناني، وفي المذهب الكاثوليكي، والحب القادر على كل شيء، وفي النهاية، ضياء الطبيعة اليونانية وجمالها.

اتخذ أنصار السريالية اليوغسلافيون والسلوفاكيون اسم «ناد رياليستي». ونحو سنواتٍ عقد العشرين وفي بداية الثلاثينات، قد زاولوا هم أيضاً الكتابة الآلية، كما فعل ألكسندر فوكو (ولد عام ١٨٩٧)، مؤلف «جذر الرؤيا» (١٩٢٨)، واوسكار دافيتشو (ولد سنة ١٩٠٩) الذي حرر هو أيضاً بحوثاً، وبيانات، وتنسيقات أحلام. ورغم أن الشرطة قد حلت مجموعة المدعوين «ناد رياليستي» [السورياليين]، حرر البعض منهم نصوصاً سريالية حتى نهاية الثلاثينات، كما فعل ريستّيك في كتابه: «نداءات الخسّة» (١٩٣٨). ونشر الأتباع السرياليين السلوفاكيون دواوين شعرية جماعية: «نعم ولا» (١٩٣٨). ونشر الروماني تْزارا، في فرنسا: «الإنسان التقريبي» (١٨٣١)، و«على الطريق» (١٩٣٥)، أما التشيكي فيتيزلاف نيزفال الموالي للسريالية (Vitêzsiav Nezval) (١٩٠٠-١٩٥٨)، وهو مؤلف: «المرأة بالجمع»

---

(١) لفظة اقترحها الأديب أحمد حسن الزيات [المترجم].

(١٩٣٦) و«حفار القبور المطلق» (١٩٣٧)، وقام في: «براغ ذات الأنامل المطرية» (١٩٣٦) بمقارنة أبراج براغ بأصابع الإنسان:

«براغ ذات المئة من الأبراج

مع أنامل جميع القديسين

ومعيّة أصابع كلّ الحانثين

مع أصابع النار والثلوج المذرورة

ومع أنامل أحد الموسيقيين

وبالأصابع المُحرقة لنساء مُستلقيات

وبمعيّة أنامل مَن يلمسون النيّرات

في الليالي، حتى الآلات الحاسبات

مع أنامل......».

(فيتيزلاف نيزفال: براغ ذات الأنامل المطرية)

لقيت النزعة السريالية في البرتغال استقبالاً على مزيد من التأخر. ولم تستقر فيه كل الاستقرار إلا إبان تأسيس الفريق السريالي في لشبونة، مع خوسيه – أوغوستوفرانشا (ولد عام ١٩٢٢)، ولاسيما مع ماريو سيزاريني دي فاسكونسيلوس (M.C de Vasconcelos) (ولد سنة ١٩٢٣) مؤلف: «جسد مرئي» (١٩٥٠)؛ وألكسندر أونيل (١٩٢٤-١٩٨٦): «زمان الاستيهامات» (١٩٥١)؛ انطونيو بيدرو (١٩١٩-١٩٦٦) مؤلف النص السريالي الأول وقد حرّره بكتابة أوتوماتيكية كما في: «بالكاد حكاية» (١٩٤٢)، و«القصيدة الأولى لـــ سيرّا دارغا» (١٩٤٨). وسوف تتابع الحركة الأدبيّة السريالية نتاجها حتى ما بعد سنة (١٩٥٠)، وراح تأثيرها المتعدد على الكتابة يمارس فعله إلى ما بعد سنة (١٩٥٠) بكثير:

«هيا إليّ وعانقيني

فالعناق ليس فيه ما يؤذيني

ومقلتاك، هاتان المقلتان

من أقصى مأقٍ إلى الآخر زرقاوان

سوف يظل أمرهما كذا

على الكرّ المديد من قرون الزمان

سيتعاقب جمٌ من الأحيان

إزاء نواظرنا ومقلتيك

لكنْ بهروب الزمان لا نأبهي

وبالزمان كثيراً لا تكترثي

فلابد لنا من الانشغال

بالحاضر فَدْنا وكفى

الحاضر بأوصافه المُثلى

فهو حاضر ناظريك القُرصانيَّن

ناظريْ قطّةٍ فذَين

ناظرين مندهشين

لا صنوّ لهما رائعين

فليس للحاضر ولا الآتي من زماننا

الكلمةَ الغريبةَ وهي كلمتُنا».

(ماريو سيزاريني دي فاسكونسيلوس: «ينبع حبنا من الأعماق») [قصيدة عاريةَ من أي تنقيط. المترجم]

مذهب الواقعية الجديدة (Néoréalisme):

بوسعنا اعتبار نزعة الواقعية الجديدة مذهباً يناقض النزعة السوريالية، فهي قريبة من المنحى الصحفي ومن تقنية الروبورتاج [التحقيق الصحفي]: فنحن هنا، أولاً، في صدد الإفصاح عن الـ «واقعة» بذاتها، وبالتالي في صدد تمثيل الموضوع كما هو عليه، لا شكله الأدبي. وقد بات برنامجاً هذا التركيزُ على الوقائع وعلى الأشياء والأمور بحد ذاتها. لكن، ليس هنا سوى فرع من نزعة الواقعية الجديدة، فرع يشار إليه باسم «النزعة الحقيقية» [مذهب أخذ الأمور واقعياً: Vérisme]. وإن حرصَ الواقعية الجديدة على

قولها الواقع (Le fait) سبق له أن ارتقى إلى ذروتِه خلال عقد العشرينات، ولاسيما في روسيا وألمانيا. وعلى مدار سنوات الثلاثينات، بلغ الأديب سيرغيْ تريتجاكوف (Sergueï Tretjakov) (١٨٩٢-١٩٣٩) بعض الشهرة مع مؤلفاته: «دِن سي – شِوا» (١٩٣٠)، و«بسرعة هائلة» (١٩٣٠)، و«تحدي» (١٩٣٠)، وإن مُؤلَّف «دِن سي – شوا» يُعدّ أشهر مثال على هذا الأدب المتقيد بالواقعة وحسب [أي: دون تعليق]. ولد هذا الكتاب في أعقاب المحادثات التي قام بها يومياً، وطوال نصف سنة، مع طالب من بكين، فيما بقي عامَيْن في الصين بصفته أستاذاً. فراح يخلط سيرة دِن سي – شوا، أو بالأحرى وجهة نظره في هذا الشأن، بالعديد من وقائع الحياة في الصين، ومن المعطيات الجغرافية، وترجمات ألفاظ، وعناصر تقاليد الصين الأدبية، حتى تقديم المعلومات التي دونها هو نفسه في الصين، وحوادث جرت له شخصياً. واستتبع نشر هذا الكتاب، دِن سي – شوا، موجةً من مذهب الواقعية الجديدة، في ألمانيا، بصورة خاصة.

وإن تقنية المحادثة / الحياتية (Bio-interview) للأديب تْريتْجاكوف قد استخدمها أيضاً إرنست تولِّير، أي هانس مارتشويتزا (١٨٩٠-١٩٦٥)، وإغون إروين كيش (١٨٨٤-١٩٥٨)، وهانس فالادا (١٨٩٤-١٩٤٧). ووصف فالادا نيول الأزمة العالمية على الطبقة المتواضعة من الناس، وذلك في: «ماذا بك أيها الرجل الصغير الطيب القلب» (١٩٣٢). وقد ظل الجانب المتقيد بالوقائع، في هذه الرواية، جانب الأوضاع لأسرة بينبوغ الصغيرة؛ بيد أن صلات الزوجين راحت تتداخل، دون هوادة، في وصف الحقيقة وتَجَزُّئها.

ثمة وجه خاص آخر لهذه النزعة الواقعية الجديدة وهو الاقتباس السينمائي للعديد من الأعمال الأدبية، على يد الكتاب أنفسهم ولاسيما الأدباء الفرنسيين. وقد وجه جان كوكتو التكييف السينمائي لنتاجه الأدبي في: «دم شاعر» (١٩٣٠)، وكذا فعل مارسيل بانيول (١٨٩٥-١٩٧٤) بمؤلفه: «قيصر» (١٩٣٣)، ومالرو بكتابه: «الأمل» (١٩٣٨). ومن أدب الواقعية الهولندي الجديد تبرز أسماء: ف. أ. فاغنير (١٩٠١-١٩٨٥) وهو مؤلِّف «ستاد» (١٩٣٢). وحظي فيرديناد بوردفيك (١٨٤٤-١٩٦٥) بالكثير من

النجاح مع كُتبه «الكُتل» (١٩٣١)، و«بينت، رواية نبي» (١٩٣٤)، و«طبْع» (١٩٣٨).

في بلجيكا الناطقة باللغة الهولندية، قدم الأديب فيلّيم إلْسشوت (Willem Elsschot) (١٨٨٢-١٩٦٠) أبسط الحقائق، ووقائع الحياة اليومية، في «المركب» (١٩٣٤)، و«جُبنة» (١٩٣٣). وهذه الرواية الأخيرة «جُبنة» هي تاريخ محاسب استقر بصفته تاجر جُبنة، لكنه أخفق فترتب عليه من جديد أن يعود محاسباً لكي يكسب بالكاد معيشته. ووصف الأديب التشيكي الموالي لمذهب الواقعية الجديدة، كاريل بولاتشيك (١٨٩٢-١٩٤٤) وضع البرجوازية الصغيرة في: «مركز قضاء ريفي» (١٩٣٦-١٩٣٩). وتبع كاريل نوفي Karel Novy (١٨٩٠-١٩٨٠) حياة العمال في عقد الثلاثينات ولاحظ تطور أسرة بروليتارية في نتاجه الثلاثي «الحلقة الحديدية» (١٩٢٧-١٩٣٢). واكتشف أولبراخت Olbrecht روسيا الكَرْباتيّة السفلى في «نيقولا شاباي قاطع الطرق» (١٩٣٣)، وفي سلوفاكيا قام جوزيف سيغر - هْرونسكي (١٨٩٦-١٩٦٠) وأوربان بتجديد القصة الموالية للواقعية الموقوفة على حياة الفلاحين.

وظهرت أيضاً نزعة الواقعية الجديدة في بولونيا مع مجموعة «التمهيد» ومنها الأديبان هيلينا بوغورفْسكا (١٨٨٦-١٩٧٨) وييجي كورناكي (١٩٠٨-١٩٨١) وكانا عضوين في المجموعة. وفي عام (١٩٣٢) قام الأديب البولوني كسافيري بروجينسكي (١٩٠٧-١٩٥٠). ببنائه نوعاً من الجسر ما بين هذا السعي إلى الواقعة، والمتأتي من الحرب العالمية الأولى، والنزاع الجديد الذي تُخشى مشاهدة قدومه. ففي نتاجه الأدبي: «سارايفو» (١٩١٤)، و«شانغهاي» (١٩٣٢)، و«غدانسك» (١٩٣١)، استخدم تقنية التحقيق الصحفي لكي يتخيل اندلاع الحرب، في غدانسك (دانتزيغ)؛ وهي حرب عالمية ثانية قبل حدوثها بكثير. أمّا الحرب العالمية الأولى فهي التي لبثت، في نهاية العشرينات وبداية الثلاثينات، مصدر روايات لا يحصى عددها.

«أما القتلُ فكان المهنةَ الأولى لحياتنا»

(إيريخ ماريا رومارك E.M.Remarque، «في الغرب، لا شيء من جديد»).

الروايات عن الحرب الكبيرة:

خلال الحرب العالمية الأولى، وعقب نهايتها، في الحال، كان بصورة خاصة الشعراء الإنكليز – والأكثر شهرة من بينهم بالتأكيد أوون وساسّون – هم الذين أثاروا ذكرى تجاربهم وخبراتهم من المذابح العالمية. ولكن، في نهاية عقد العشرينات، مثّلَ عدد جم الوفرة من الروايات أهوال الحرب وويلاتها، تمثيلاً يشمل كافة فظاعتها الشرسة، وذلك بقصد الشهادة على بطلان جدواها. فهذه الحماقة، مع صحرائها اللانهائية من الطين، وجمود الحرب في مواقعها، وترسانة الأسلحة لذاك الزمان، وتكافؤ القيمة المعترف بها من حيث فروسية العدو وإنسانيته، فكل هذا يختم بطابعه جميع هذه الروايات، حيث، رغماً عن الفظاعة، يُكتشف عمق من أولوية الكرامة الإنسانية. وإن الأديب إيريخ ماريا رومارك Erich Maria Remarque (١٨٩٨-١٩٧٠) هو أول من يخطر ببالنا مع مؤلفه «في الغرب لا شيء من جديد» (١٩٢٩).

> «في شهر تشرين الأول / أكتوبر، سقط في ساحةَ القتال ألف وتسعمائةَ وثمانيةَ عشر جندياً، في نهار واحد لبث على هدوء عظيم طوال الجبهةَ كلها بحيث اكتفى البلاغ فأشار إلى أنه لم يكن في الغرب أي شيء جديد».
>
> (إيريخ ماريا رومارك، «في الغرب لا شيء جديد»)

إن هذه النهاية لا تلقي الضوء على عنوان الكتاب وحسب، بل تبرز فقدان الدلالة، والغُفل، لموت فردي بالنظر إلى الأهمية المنسوبة إلى الحوادث الجماعية. فالبطل الذي يروي قصته باستخدامه الشخص الأول «أنا» أمسى بذلك شخصاً مألوفاً لدى القارئ، ويتحول بغتة تحت ناظريه شخصاً ثالثاً سُلِخَ عنه اسمه وأمسى موته يفتقد كل أهمية. وعلى هذا الموت الذي يختم الكتاب تنغلق الحلقة الموصوفة منذ تنبيه البداية: «ينبغي ألا يكون هذا الكتاب اتهاماً ولا اعترافاً. وينبغي ألا يكون سوى محاولة لتحرير تقرير عن جيل هدمته الحرب، رغم أن هذا الجيل قد نجا من قنابل هذه الحرب».

إن أطروحة «الجيل الضائع» هذه تكررت في غالبية روايات الحرب: في رواية رومارك الثانية: «طريق العودة» (١٩٣١) وفي «الحرب» (١٩٣٠) للأديب لودفيغ رينّ (١٨٩٩-١٩٧٩)، وفي قصة أرنولد زفايغ «تربية بطولية أمام مدينة فيردان» (١٩٣٥).

في بريطانيا العظمى تكاثرت الروايات عن الحرب التي وضعت للتو أوزارها. ونوه الأديب ساسّون بفظائعها في قصته «ذكريات ضابط للمشاة» (١٩٣٠)، وإن ظلت شاعرية ساسون تعاني من تأثير الحرب المباشر، فإن روايته تستعيد هذه الحوادث وقد غدت متأخرة عشرة أعوام. وهذا المجلد الثاني من نتاج ساسون الثلاثي الذي ينتمي إليه: «ذكريات صياد ثعالب» (١٩٢٨) و«تقدم شيرستون» (١٩٣٦)، هو رواية من هذه الروايات المناهضة للحرب، حيث يظل الأمر يعني الجيل الضائع. وفي فرنسا، قام جان جيونو (١٨٩٥-١٩٧٠)، في روايته «القطيع الكبير» (١٩٣١)، بانتقاده هو أيضاً الذهنية الحربية نقداً ضارباً.

في اليونان، وصف ستراتيس ميريفيليس (Stratis Myrivilis) (١٨٩٢-١٩٦٩) ظروف الحياة التي لا تطاق في الخنادق؛ وذلك في روايته «الحياة في القبر» (١٩٣٠)، وألح على قصور الفرد المحتجز في نظام يهدد القيم الإنسانية بأسرها. ووصف إلياس فينيزيس (١٩٠٤-١٩٧٣) الحرب في آسيا الصغرى [تركيا حالياً] وسجنه على يد الأتراك، في روايته «الرقم ٣١٣٢٨» (١٩٢٥-١٩٣٢). أما ستراتيس دوكاس (١٨٩٥-١٩٨٣) فقد روى هزيمة فيلق الحملة اليونانية في آسيا الصغرى في: «قصة أسير حرب» (١٩٢٩).

في سنة (١٩٣٠)، كتب الأديب الإيطالي كورّادو ألفارو (١٨٩٥-١٩٥٦) روايته «عشرون عاماً»، واصفاً مشاعر فلاح شاب وحياته، وقد بات محروماً من أحلام شبابه ويشعر بأنه منساق إلى عالم حرب يعجز عن النجاة منها. ونشر الكاتب كارلو إميليو غادّا (١٨٩٣-١٩٧٣) «قصر أودين» (١٩٢٤)، والكتاب هذا مجموعة ذكرياته بصفته قناصاً في جبال الألب خلال الحرب العالمية الأولى. وإن «المجموعة الثلاثية» (١٩٣٧) للأديب اليوغسلافي ستيفان جاكوفليفك (١٨٩٠-١٩٦٢) هي أيضاً رواية سيرة ذاتية

تناهض مفهوم الحرب بذاته. وتصف رواية البولوني فيتْلينغ «ملح الأرض» (١٩٣٥) ضياع الهوية الذي يُمنى به مجرد فلاح يُضطر إلى التأقلم مع حياة جندي. وغالباً ما يعالج بنكتةٍ ساخرة تطور الحوادث، رُغم كل ما هو مأسوي في الحرب. أما ستانيسلاف ريْمبيك (١٩٠١-١٩٨٥) في روايته «ف. بولّو» (١٩٣٧)، فهو يصف وضع الجندي البولوني المندرج في الحرب الروسية / البولونية لعام (١٩٢٠)، خلال الانسحاب البولوني الذي توقف تماماً أمام فرصوفيا [وارصو].

إن الشهادات الأخيرة حول الحرب الكبيرة، في الأدب التشيكي، شهادات ناقدة، وخاصة ما أدلى به كاريل كونراد (١٨٩٩-١٩٧١) في روايته «تشتتوا!» (١٩٣٤)، كما فعل بنجامان كليدْشكا (١٨٩٧-١٩٤٣) في روايته «جيل إنساني» (١٩٢٨-١٩٣٨).

إن المجري أرون تاماسي (١٩٠٧-١٩٦٦) الذي غدا، مع تغييرات الحدود، مجرياً في رومانيا، أبدى رأيه، مستوحياً الموشحات الشعبية الغنائية، عن عواقب الحرب والسلم. وفي المجر، قام بينوترْسانتسكي (١٨٨-١٩٦٩) بوصفه مصير فتاة شابة في الخطوط الخلفية من الجبهة في كتابه «إلى اللقاء، يا عزيزتي» (١٩١٦).

أما الأدب الروسي فقد شهد من حيث جملة المواضيع تطوراً خاصاً في هذا الشأن: فقد كان الاهتمام بمضمار الحرب الكبيرة أقل كثيراً من الاهتمام بالحرب الأهلية الخاصة. وفي إيرلندا، وإلى جانب الإنكليزي ويليام سومرست مُوم (١٨٧٤-١٩٦٥) وفي مضمار الدراما. وهو الذي ألّف: «لقاء تأدية خدمات» (١٩٣٢) هناك الإيرلندي أوكازيْه الذي أوقف كتابة على موضوع الحرب العالمية: «كأس الجائزة» (١٩٢٨). والشخص الرئيسي من الرواية لاعب كرة قدم، نجم حقيقي، قد مضى إلى الحرب بطلاً وانكفأ منها ضحيةَ عاهةٍ مستديمة.

الآداب الملتزمة والنزعات الشمولية

حين طرأت بغتة أزمة الثلاثينات، تحول الأدب تحولاً متصاعداً فبات مُسَيَّساً وملتزماً. فتم عندئذٍ تمييز نزعتين كبيرتين تتموضعان في حركية المذهب الاشتراكي والمنحى الفاشيّ. وبرزت إلى الوجود آداب مناهضة للسوفيت ومعارضة للفاشية.

الأدب العماليّ:

حوالي سنة (١٩٣٠)، انتعش الشعر العمالي ولا سيما في الاتحاد السوفييتي، وفي الأقطار الإسكندنافية، وألمانيا، النمسا، إسبانيا، المجر. وذلك بالرغم من أنَّ الاتحاد الدُوَلي للكتاب الثوريين - وقد سمي منذُ عام (١٩٢٦) حتى (١٩٣٠) المكتب الدُوَلي للأدب الثوري - قد ضمَّ أيضاً فروعاً في بولونيا، بلغاريا، تشيكوسلوفاكيا، هولندا. وفي سلوفاكيا نما شعر بروليتاري نمواً استمر حول المجلة «داف» ومع الأديب لاكو نوفومسكي (١٩٠٤-١٩٧٦). وخضع الأدب في الاتحاد السوفييتي لنفوذ الرابطة الروسية للكتاب البروليتاريين (R.A.P.P) التي جادلت حول الأشكال الأدبية الطليعية.

وعلى نموذج هذه الرابطة بالذات، تشكلت جميع الفروع. وفي ألمانيا، كان ثمة فيلي بْريديل (١٩٠١-١٩٦٤) مؤلف «معمل آلات N و K» (١٩٣٠)، ومارشفيتزا مع كتابه «معركة الفحم» (١٩٣١). وفي التشيك كانت هناك ماري مايبروفا مع مؤلّفها «المرأة الشَغوبة» (١٩٣٥)، وماري بويمانوفا (١٨٩٣-١٩٥٨)، مع كتابها «الرجال عند مفترق الطرق» (١٩٣٧). وكلتاهما تقتربان من النزعة الواقعية الملتزمة بالاشتراكية.

في رأي باربوس وشارل بليسّلييّه، إن المعيار الأهم لتعريف ما هو أدب عمالي لا يزال ما هو أصل الكاتب ومنبتّه. وكمثل المنجمي البلجيكي كونستان مالفا Constant Malva (١٩٠٣-١٩٦٩)، مؤلف «ليلتي دون تطلع إلى المستقبل» (١٩٣٨) توجّب أن يكون الكاتب سليلاً لعالم العامل؛ ولم يكن كذلك بول نيزان (١٩٠٥-١٩٤٠) المؤلف الروائي في رواياته: «أنطوان بلوييه» (١٩٣٣)، و«حصان طروادة» (١٩٣٥)، و«المؤامرة» (١٩٣٨)، وكان مؤلف مقالات نقد سياسي في: «عَدَن / العربية» (١٩٣٢)، «كلاب الحراسة» (١٩٣٢)؛ ولم تكن هي كذلك سيمون فايل (١٩٠٩-١٩٤٣)، مع أن هذه المثقفة قد اختارت أن تكون عاملة في مصانع رُنْو Renault؛ فبقيت لها هذه الخبرة التي ترويها في «الوضع العمالي» (١٩٣٦).

وجد الأدب العمالي أرضية مؤاتية على نحو خاص في الدول الاسكندينافية. فهناك، في السويد، قد شهدت العقود الأولى من القرن العشرين ولادة طبقة عمالية تكوّنت من عمال يوميّين ومن شغيلة زراعيين. وتحولت هذه المجتمعات الفلاحية إلى شركات صناعية. ولم تنتهِ البتّة هذه السيرورة حوالي سنة (١٩٣٠). وحتى عام (١٩٤٥)، استمر في السويد وجود نظام دُعي «ستّاتير» (من لفظة سويدية «ستاتاره» أي عامل تُدفع أجوره عينياً). وإن ظروف الحياة البائسة حقاً لم تزل إذ ذاك موضوع أوصاف مؤثرة في روايات نُعتت بأنها «جماعية»، Collectifs حيث أن موضوعها الرئيسي ظل تلك الجماعات العمالية؛ وكان معظم الروائيين هم أنفسهم عمالاً دائمين أو عمالاً مياومين. وكتب السويدي إيفا ربو – جوهانسّن (ولد عام ١٩٠١)، في رحاب هذه المدرسة الأدبية، ما يسعنا اعتباره برنامجاً يخصّ: «المدرسة العمالية في الأدب» وإن جان فريد غارد (١٨٩٧-١٩٦٨) هو مؤلف «لارس هارد» (١٩٣٣)، المجلد الأول لنتاج أدبي ثلاثي؛ ويعارض فيه عالم العمال وهو منبت بطل الرواية في عالم الطبقة المسيطرة التي تنتمي إليها الشابات اللواتي اختطفهن البطل. وثلاثية فريدغارد سيرة ذاتية، كما هي روايات هاري مارتينسُن Harry Martinson (ولد عام ١٩٠٤) الذي ألّف: «نباتات القرّاص تُزهر» (١٩٣٥)، و«وسيلة الخروج منه» (١٩٣٦). ومارتينسُن يصف إذلال

العمال الزراعيين وقلق قلوبهم: فالقرويون، أسياد العمال، لا يعتبرونهم سوى عامل من عوامل الإنتاج، أي مجرد يدٍ عاملة، لا بصفتهم البشريّة.

من بين الكتاب العمال السويديين الأكثر، هناك أيضاً كارل أرثور فيلهم موبرغ (١٨٩٨-١٩٧٣) وله: «امرأة الرجل» (١٩٣٣)، «جنديٌ بندقيته مكسورة» (١٩٤٤)؛ إلى جانب إيفيند أولوف فيرنر جوهسُن (١٩٠٠-١٩٧٦) ومن مؤلفاته: «المطر عند الغسق» (١٩٣٣)، «رواية أولوف» (١٩٣٤-١٩٣٧)، «الثلاثية كريلون» (١٩٤٣). والدانمركيون: هانس كريستيان برانر (١٩٠٣-١٩٦٦) «دُميات» (١٩٣٦)؛ وهانس كيرك (١٨٩٨-١٩٦٢)، «صياد والسمك» (١٩٢٨)، «الأزمة الجديدة» (١٩٣٩)؛ أمّا ويليام هاينْسِنْ (١٩٠٠-١٩٩١)، وهو من جُزُر فيرويْه، فله رواياته الأولى، ولاسيما منها «نوْواتوم» (١٩٣٨)، وجميعهم يمثلون جزءاً من هذه الفئة لكتاب روايات جماعية. وبمقدورنا أن نقرّب منهم الإيرلندي هالدور كيلّجان لاكسْنِس (Halldór Killjan Laxness) (الذي وُلد عام ١٩٠٢)، وقد جمع تحت عنوان «سالكا فالكا» (١٩٣١-١٩٣٢) روايتين تجري حوادثهما في وسطٍ عمالي مع صيادي السمك.

في النرويج قام الأديب، سيغورد هُوْول (١٨٩٠-١٩٦٠) في قصته «يوم من تشرين الأول / أكتوبر» باتهامه الأعراف الأخلاقية للزواج البرجوازي والتي تُعدّ مقدسة. وكتب أكسِل ساندِيموز (Aksel Sandemose) (١٨٩٩-١٩٦٥): «هارب يستعيد أثره الخاص» (١٩٣٣)؛ وهذه الرواية التي ستصدر ثانية عام (١٩٥٥)، بعد تنقيحها وتعديلها، تشير إلى الأهمية التي ترتديها الطفولة بالنظر إلى التنمية العتيدة لكائن بشري.

النزعة المثالية ومذهب التفاؤل:

لا جرم أن أدب الاتحاد السوفييتي ظل اشتراكياً؛ بيد أن التغيرات التي سجلتها حقيقة الواقع السياسي السوفييتي، وخاصة، استبدال المنحى اللينيني بالمنحى الستاليني، كانت تمنع العديد من كتاب بلاد أخرى عن اعتبارهم الاتحاد السوفييتي، طوال المزيد من الوقت، بصفته نموذجاً. وبالتالي انتقل

مركز ثقل المداولة الأدبية من الأرضية الكلاسيكية يسار / يمين صوب مجابهة ما بين مناصرين لأدب ينتمي إلى مذهب الشمولية: totalitarisme والتابعين لأدب الديمقراطية والحرية. وهؤلاء التابعون «رفاق مسيرة» الثورة والمدعوون «بوبوتشيكي» Poputciki أصبحوا فوراً على صدام مع انتقادات الحزب المتنامية، وبالتالي تعديات الـ (R.A.P.P) [أحرف سبق شرحها] ونِعمَ انتشار نتاجهم الأدبي بانطلاقة هائلة، فيما تطور مذهب «الواقعية الاشتراكية»، بعد توجه السياسة الستاليني.

أقدم العديد من الكتاب، في أعقاب تخرجهم من مدرسة غوركي، على الانفصال عنهم في الحال؛ ومنهم فينْيامين كافيرين (Veniamine Kavérine) (ولد عام ١٩٠٢)، أولغا فورش (١٨٧٣-١٩٦١)، فزيغولود إيفانوف (١٨٩٥-١٩٦٣)؛ ليف لونك (١٩٠١-١٩٢٤)، كونستنتين فيدين (١٨٩٢-١٩٧٧). وتتسم أعمال هذا الأخير بنزعة منحى التفاؤلية Optimisme البطولية التي تتجلى في كتابه «اختطاف أوروبا» (١٩٣٥)، كما في إجابة مساجلته على «الجبل السحري» للأديب توماس مانّ: في «المصح أركتورُس» (١٩٣٩) حيث يُعارض دلالات المرض في انحطاط العالم الغربي بحيوية المذهب الاشتراكي. وفي رواية «قائدان» (١٩٣٨-١٩٤٤) التي تخاطب، بخاصّة، الأطفال، يصف الكاتب كافيرين حياة قائد الطيارة ألكسندر غرغوريف الذي قامت الدولة بتربيته في المجتمع الاشتراكي، وغدا بطلاً، وتوصل إلى توضيح ما قد جرى لأحد مكتشفي القطب الشمالي، وكان أيضاً قائد طيارة مثله.

اتخذ القرار أخيراً فزيفولود فيجنيفسكي (Vsévolod Viznevskij) (١٩٠٠-١٩٣١)، عقب العديد من التعديلات، فابتكر دْراما كان قد عمل على إخراجها في عام (١٩٣٣)، تحت العنوان المفارق لكنه المشجع «مأساة ذات سمة تفاؤلية». وهذا التقدير التفاؤلي لقضية الاشتراكية، وهو تماماً بمنحى الروح المناصرة للسوفييت، يُعارض مأساة الأفراد. ولقاء هذا العمل الأدبي، حظي فيجنيفسكيج على عدة أوسمة شرفية. فقد أثار تطور الاشتراكية في الاتحاد السوفييتي ظهور جمٍّ من قصص الرحلات، كمثل قصص الدمساوي

روث، والروماني بانايت (١٨٨٤-١٩٣٥)، والبولوني ميلخيور فانكوفيتش والبريطاني برتراند رسل (١٨٧٢-١٩٧٠) Bertrand Russel.

في هذه الغضون، ومن بين العديد من ضروب الدفاع عن مذهب الواقعية الاشتراكية، تعالت أصوات الانتقادات: الفرنسي أندريه جيد، مثلاً، في كتابه «عودة من الاتحاد السوفييتي» (١٩٣٦)، حيث أدان بشدة هذا الفنَّ المرتبط بالدولة وبالنظام السوفييتي. وقد روى بيير هيربارت (١٩٠٤-١٩٧٤)، الذي صاحب أندريه جيد André Gide في الاتحاد السوفييتي، [روى] في سيرته الذاتية «خط القوة» (١٩٥٨) الانزعاجَ الذي استولى عليه حينما ذهبوا به «ليتأمل بإعجاب لوحة عملاقة تمثل ستالين محفوفاً بأعضاء اللجنة المركزية. فوراً بعد أن ألقيت النظرة الأولى على هذه اللوحة، مُنيت بشعور من المحتمل أن جيد دعاه «شعور بالاختناق من شدة الإعجاب...»: Estrangement».

نزعة الواقعية الاشتراكية:

يُعزى إلى أندري جدانوف (١٨٩٦-١٩٤٨) خلق مذهب الواقعية Réalisme في المنحى الاشتراكي. وخلال عام (١٩٣٤)، وخلال المؤتمر الأول الاتحادي للكتاب السوفييتيين، أخذ إيدانوف يرجع إلى تفكرات نظرية للأديب غوركي وإلى تصريح ستالين: «إن الكتاب همْ مهندسو النفس الإنسانية» لكي يُعطي من هذا التصور الجمالي التحديد التالي:

«علاوة على هذا، لابد أن يناط التمثيل الفني المطابق لحقيقةَ الواقع، والملموس على الصعيد التاريخي، بمهمةَ التحويل والتربيةَ أيديولوجياً في روح المذهب الاشتراكي، للناس العاملين. هذا هو النهج الذي نشير إليه باسم مذهب الواقعيةَ الاشتراكيةَ، في علم الآداب والأدب النقدي.» وهكذا، ومنذ البداية، كان الأمر يعني برنامجاً تعليمياً، تنشئةَ الكائن البشري وتربيته كعامل ملتزم بالاشتراكية.

«كون الإنسان مهندساً للنفس البشريةِ، هو أن ينتصب واقفاً على ساقيه على تُربةَ الحياة الواقعيةِ».

(أندريّ جدانوف Andreï Jadanov، خطاب حول الأدب السوفييتي)

طبقاً لهذه العقيدة، نظم أنتون سيمينوفيتش ماكارنكو (Anton Semenovitch Makarenko) (١٨٨٨-١٩٣٩)، من عام (١٩٣٣) إلى (١٩٣٦)، «قصيدة تربوية، الطريق إلى الحياة». وحظيت هذه القصيدة بدعم غوركي، ولولاه لما نعمت بالحياة؛ كما يشهد على هذا الإهداء التالي: «بتفانٍ وحب، إلى راعينا وصديقنا ومعلمنا ماكسيم غوركي». وفي هذا المؤلف، يصف ماكارنكو نشاطه التربوي الخاص في عقد العشرينات. وإن التربية الجديدة هذه، الهادفة إلى توليد المسؤولية الشخصية والمشتركة، من خلال شغل جماعي، قد تسبب، (وليس بمعزل عن منحى تسلطي)، بتحويل الشاب المجرم إلى إنسان ملتزم بالاشتراكية.

وإن حياة نيكولاي أوستروفسكي (Nikolai Ostrovski) (١٩٠٤-١٩٣٦) ذاتها تركت أثرها في نزعة الواقعية الاشتراكية، مع مؤلفه: «والفولاذ سقيناه» (١٩٣٢-١٩٣٥). وبمعيّة كوتشاغين ابتكر أوستروفسكي نموذج البطل الإيجابي والمتفائل لنزعة الواقعية الاشتراكية وهو البطل الذي لا يفتأ يناضل لإحلال مجتمع أفضل. وألّف بطل روايته الذي فقد بصره على غراره، كتاباً لكي يعلم أمثاله أن المرء ينبغي عليه ألا يفقد الشجاعة أبداً، وحتى في الأوضاع الميؤوس منها بالأكثر، وأنه لابد من متابعة النضال من أجل خير البشرية والمجتمع.

في فرنسا، جعل أراغون Aragon من تطور الإنسان نحو المذهب الاشتراكي الموضوع المركزي لنتاجه الروائي الثلاثي: «العالم الواقعي» - الذي يشمل: «أجراس بآل» (١٩٣٤)، «الأحياء الجميلة» (١٩٣٦)، «المسافرون في الأمبريال» [وهي الطبقة العلوية لحافلةٍ ما].

يُقدم البرتغال مثل أدب شبه ممنوع. وحيث أن سالازار قد أنشأ «الدولة الجديدة» التي تلغي كل معارضة للوحدة القومية، فمن المستحيل استخدام لفظة نزعةٍ «واقعية اشتراكية»؛ ومن ثم، كان الكتاب الاشتراكيون البرتغاليون عازمين على التكلم عن «الواقعية الجديدة». وإن الأديب ألفيس رودول (Alves Redol) (١٩١١-١٩٦٩)، والذي يُحسب من عداد آثاره: «غايبيوس» (١٩٣٩)، «أفييروس» (١٩٤٣)، «فانجا» (١٩٤٣)، شرع ينتقد بشدة منذ عام (١٩٣٤)،

وخلال مؤتمر، القناعات الجمالية لفريق «بريزنْسا» التي يصفها بأنها أدب مُوالٍ لمذهب الذاتية Subjectiviste. ومن بين الواقعيين الجُدد، يواكيم سُويْرو بيريرا غوميز (١٩٠٩-١٩٤٩) وهو مؤلف «إستيروس» (١٩٤١). ونشر أوليفيرا: «توريسمو» (١٩٤٢)، و«الأم الفقيرة» (١٩٤٥)؛ وثمة أخيراً فيرناندونامورا (١٩١٩-١٩٨٩) الذي أصدر «نار في الليل» (١٩٤٣).

«دُرى ما الذي تفهمونهُ بالكرامةِ الإنسانيةِ؟

– نقيض الإذلال! كذا أجاب كيو.»

(أندريه مالرو André Malraux، الوضع البشري)

الأدب الاشتراكي والالتزام:

ينتمي العديد من الأعمال المناصرة للواقعية الاشتراكية إلى «الأدب الملتزم» بسبب آفاقها الإيديولوجية الواضحة. بيد أن آثاراً أدبية أخرى تُشير بوضوح إلى التزام يمتثل لوجهة نظر اشتراكية أو شيوعية، دون اتخاذها، بسبب ذلك، النزعة الواقعية الاشتراكية بمثابة نموذج مُسيطر.

ألَّفَ أندريه مالرو André Malvaux (١٩٠١-١٩٧٦) كتابه «الفاتحون» في عام (١٩٢٨). وهذا النتاج الأدبي مُستمد من تجربة العديد من الشهود لحوادث الثورة الصينية، التي اشترك فيها مالرو إلى جانب غوومينْدانغ. والثورة ماثلة من جديد في مؤلفه «الوضع الإنساني» (١٩٣٣) – الذي يضع على مسرح الحوادث كيو Kyo، وهو شيوعي قد نظم شتى التمردات وفِرَق الكومندوس [المغاوير] بمدينة شانغهاي –. بيد أن الثورة ليست موضوع الرواية المركزي. ويُبدي مالرو، من خلال مصير أبطاله المأساوي، أنّهُ ليس ثمة ما هو أعظم من الإنسان، وأن أي سبب، مهما كان جميلاً، يعجز عن أن يجعل الإنسان يتخلص من وضعه البشري.

في الدنمرك، جدّد كجيْلد أبِلّ (Kjeld Abell) (١٩٠١-١٩٦١) وُجهةَ المسرح الدنمركي الذي بقي حتى ذاك الحين موالياً لمنحى الطبيعة، وذلك في: «النغم الذي تلاشى: كوميديا «لارسن» في واحد وعشرين مشهداً» (١٩٣٥). وهذه المشاهد، وهي بالأحرى خفيفة ومصحوبة بالموسيقى، تُبرز أهمية

شخصية لارسن المسرحية؛ فهو من البرجوازية الصغيرة، بيروقراطي متزوج. وفقدَ «لحنَ» الحرية الحياة، اللحنُ الذي تحاول زوجته العثور عليه ثانية من أجله. وعقب نقد كامل للمجتمع وجميع المؤسسات التي تحسب أنها تُمثّل «اللحن» الحقيقي، فهو يجده لدى طفل وعامل. وحيث أن لارسن، خلال اجتماع يتسم بالنزعة القومية، راح ينتقد «لحنَ» الحرب، فقد أُلقي القبض عليه. وأفضى به هذا النبذ من المجتمع إلى تماهيه بالطفل وبالعامل، وإلى إدراكه أن الإنسان لا يستطيع تحقيق ذاته إلا داخل مجتمع اشتراكي.

في البلاد المنخفضة، كتب ثيون دي فْريس (١٩٠٧) روايتة: «أرض شرسة» (١٩٣٦)؛ وفيما بعد بعامين، «دولاب القدر». وفي هذه الرواية التاريخية نقل المؤلف، إلى القرن التاسع عشر، إلتزامه الشخصي بالمذهب الاشتراكي. وهناك أيضاً جيف لاست (١٨٩٨-١٩٧٢)، مؤلف «زْويدرزِيْه» (١٩٣٤)؛ وألّف هينْك فان راندويك (١٩٠٩-١٩٦٦): «مواطنون وقت الحاجة» (١٩٣٥)؛ والتزم جميع هؤلاء بالميدان الاشتراكي.

إلى جانب هذا الأدب الملتزم في مذهب الاشتراكية، ظهرت، ما بين (١٩٣٠) و(١٩٤٥)، آثار أدبية حيث يتخذ المؤلفون موقفاً مواتياً للإنسانية عامة، أو لصالح بعض المجموعات الإثنية، دون مرجعية مباشرة إلى مبادئ الاشتراكية؛ فثمة كيش Kisch، مؤلف روايات / روبورتاجات مثل: «لدى فورد في ديتْرويت» (١٩٢٩)، «تحول آسيا الهام» (١٩٣٢)، «إنزال عسكري في استراليا» (١٩٣٧). وهناك جيد الفرنسي الذي عارض السلطة والإكراه الكولونيالي في كتابه «رحلة في الكونغو» (١٩٢٧)، وفي: «عودة من التشاد» (١٩٢٧). وثمة أيضاً جورج أورويل (George Orwell) (١٩٠٣-١٩٥٠)، بالنسبة إلى آثاره الأولى: «البقرة المسعورة» (١٩٣٣) حيث ذكر ذيول الأزمة العالمية، و«طريق فيغان بير» (١٩٣٧)، وهو بحث يعالج وضع العاطلين عن العمل في إنكلترا الشمالية.

سيقوم التطور في عَقدَي الثلاثينات والأربعينات بالمزيد من التبرير أيضاً لأدب الالتزام من خلال المعركة التي تُشن جماعياً وتناهض الأنظمة الشمولية، ولاسيما في المنحى المعارض للفاشية، وتحت لواء المذهب

الاشتراكي الدولي؛ وذلك أولاً، طوالَ الحرب الأهلية الإسبانية (١٩٣٦-١٩٣٩)، ثم الحرب العالمية الثانية.

الخطة الخماسية والروايات التاريخية:

إن الالتزام السياسي / الاشتراكي للكتاب، أو نظام الدولة، في الاتحاد السوفييتي، قد حث أدباً يرتدي سمات نوعية. فالمنحى التفاؤلي للبطل السوفييتي – وفيما بعد، سوف يجعل النظام منه عقيدةً – ظهر منذ عام (١٩٢٥)، في رواية فيدور غلادكوف (Fedor Gladkov) تحت عنوان «إسمنت» حيث يُفلح البطل غلْيب تشومالوف في إعادة مصنع إسمنت إلى وضعه الإنتاجي، وسوف يُستخدم إنتاجه، منذئذٍ، في بناء الاشتراكية. وكذلك، عاد بيلنياك Pilniak – وفيما بعد سوف يفقد حظيته لدى الدولة – يحرر روايته «نهر الفولغا يصب في بحر قزوين» (١٩٣٠) ليصير هذا العملُ مناسبة لما هو رائج في ذاك الحين فتغدو «رواية إنتاج». ولبث تطور هذا الأسلوب الروائي مُرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بالنظام الاقتصادي السوفييتي القائم على أساس الخطط الخمسية، لأنه تصنيف كل هذه الأعمال في عقد العشرينات تحت اسم «روايات الخطة الخماسيّة».

ثمة تسريع للإيقاعات، انتصار للجهد الجماعي على القوى الغامضة للطبيعة، والعدول عن كل حياة خاصة؛ وشكّل كل هذا لحناً يؤديه هذا النص المقتبس من الكتاب: «اليوم الثاني» (١٩٣٤) للأديب إليا إهرنبورغ (Ilia Ehrenbourg) (١٨٩١-١٩٦٧)، وهو يُمثّل مع «ساحة العمل في سوتّ» Sott (١٩٣٠) للكاتب ليونيد ليونوف (ولد عام ١٨٩٩)، «محطة توليد الكهرباء بالماء» (١٩٣٠-١٩٣١) للمؤلفة مارييت شاغينيان (ولدت سنة ١٨٨٨)، و«إلى الأمام، الزمان» (١٩٣٢)، و«الطاقة» (١٩٣٢-١٩٣٨) لـ فالانتين كاتائيف (ولد عام ١٨٩٧)، و«قوم الزوايا الضائعة» (١٩٣٧-١٩٣٨) من تأليف ألكسندر ماليشكين (١٨٩٢-١٩٣٨)، وهذا الكتاب يمثل البديلة الصناعية للأعمال التي لها موازيها الزراعي في روايات التأميم: collectiviser كمثل رواية ميخائيل شولوخوف (ولد عام ١٩٠٥) «الأراضي

المستصلحة» défrichées (١٩٣٠-١٩٣١)، ورواية فيودور بانيفيوروف (١٨٩٣-١٩٦٠): «بروسكي» Brouski (١٩٢٨-١٩٣٧).

«كان الرجال يعيشون كما في الحرب يفعلون:
يُفجرون صخوراً، وأشجاراً يقطعون،
يَمكثون مُنتصبين في المياه المتجلدة حتى الحزام
بقصد تدعيمهم سدّاً من السدود.
وفي كل صباح، لبثت الصحيفه تَنشر بلاغات
وتتحدث عن انتصارات وعن ثُغرات،
وعن انطلاقة فرنٍ عالٍ، والجديدة من المناجم
ومن الركاز، واختراق نفق من الأنفاق......».

(إ. إهرنبورغ: ساحة العمل في «سوتا»)

إن نزعةَ الكُونفورمية الجديدة أي النزعة الجديدة للتقيّد بالامتثال للأعراف (Conformisme) التي تترسخ في المجتمع الستاليني، بدءاً من عام (١٩٣٦)، هي نزعة جلية على نحو خاص في مضمار الرواية التاريخية التي بقيت آنذاك على انطلاقتها التامة. وعند تخوم هذا الفن شدّدت الأعمالُ حول الحرب الأهلية – عقب الأشكال المشظية في النصف الأول من العشرينات – على انتصار نزعة الواقعية الهائل وانتصار الرواية الملحمية مثل «طريق الآلام» (١٩٢١-١٩٤١) للأديب ألكسي نيكولا بيفيتش تولستوي (١٨٨٣-١٩٤٥)، وفي «الدون الهادئ» (١٩٢٧-١٩٤٠) للأديب شولوخوف: ويتألف هذا العمل من أربعة أجزاء، وغالباً ما وُصف «بملحمة» مأساوية، فهو يروي مأساة شعب ومأساة عصر، من خلال مصير زوجين إبان الثورة والحرب الأهلية.

بقيت الرواية التاريخية الحقيقية على اهتمامها بكبار المتمردين في الماضي وذلك خلال الرواية: إيميليان بوغاتشوف (١٩٣٨-١٩٤٥) من تأليف فياتشيسلاف تشيكوف (١٨٧٣-١٩٤٥). بيد أن تطور «عبادة الشخصية» وصعود القيم الوطنية أبرزا أبطالاً جُدداً، أي الملوك الذين شيدوا

دولة قوية ومركزية، والذين قام علم التاريخ الرسمي يعيد لهم اعتبارهم في ذاك الحين نفسه.

الأصوات الناقدة، أدب الصمت:

في نهاية عقد العشرينات، وطوال أعوام الأربعينات، ارتفعت أصوات عديدة بمقدار متصاعد في الميدان الاشتراكي، لكي تُعرب عن تشككها حيال تطور المنحى الاشتراكي. ففي الاتحاد السوفييتي، قُمِعَ في الحال أسلوب الأدب هذا قمعاً كثيفاً، مصحوباً بحظر كتبٍ، وبنفي مؤلفيها إلى معسكرات الاعتقال. وفي الغرب، صار أورويل وكويستر Orwell & Koestter ناقدين للاشتراكية. فتخيل أورويل في كتابه «مزرعة الحيوانات» (١٩٤٣) أن حيوانات إحدى المزارع، وقد حثتها مشاعر المنحى المثالي، تحرَّرت من نير البشر. وانطلاقاً من تصريحات مثالية من قبيل: «جميع الحيوانات متكافئة»، أفلحت الخنازير في فرضها مبدأً جديداً: «كل الحيوانات متعادلة، لكن البعض منها أكثر تكافؤاً من غيرها.» وفي نهاية المطاف، مضت الخنازير حتى مشت على ساقين، فتعاملت مع البشر على قدم المساواة، فأغلقت مجدداً بذلك الدائرة المشؤومة.

> «شرع اثنا عشر صوتاً غاضباً يصيح، وكانت بأسرها الأصوات ذاتها. فلم يعد الأمر عندئذٍ يطرح أسئلةً حول سمات الخنازير الفاسدة. وفي الخارج راحت عيون الحيوانات تنتقل من الخنزير إلى الإنسان، ومن الإنسان إلى الخنزير، ومن جديد إلى الإنسان؛ لكنْ بات تمييز الواحد عن الآخر أمراً مستحيلاً».

(جورج أورويل Geoge Orwell، مزرعة الحيوانات)

وفي روايته لعام (١٩٨٤)، يمعن أورويل إمعاناً شديداً في انتقاداته، ويبتكر كلمات مستحدثة حقيقة كمثل (Ingsoc) أي الاشتراكية الإنكليزية و(Doublethink) أي فكرة مزدوجة. واستخدم آثر كوستلير (١٩٠٥-١٩٨٣) في مؤلفه «السفر واللانهاية» (١٩٤٠) بطل الرواية روبا هوف لكي يُبدي كيف أنَّ النظام الشيوعي يتجدد، بشدة التصفيات Iiquidations الداخلية.

وتماماً كما فعل أورويل، كَشَفَ كوستلير النقاب عن الخطر الذي يهدد كل دولة اشتراكية أو شيوعية، وهو خطر خيانةَ المرء لمُثُله العليا.

وفي تشيكوسلوفاكيا، هناك شعراء ذاعت شهرتهم (كمثل جوزيف هورا (١٨٩١-١٩٤٦)، فانتشورا، سيفيرت، أولبراخت) وراحوا يعزفون عن الحزب الذي أمسى على طريق البلشفة. وأثار الشيوعي جيِّري ويل (١٩٠٠-١٩٥٩) غضب رفاقه الشديد بروايته / الريبورتاج عن النظام السوفييتي في: «موسكو/ الحدود» (١٩٣٧). وحيث يستحيل اللجوء إلى مثل هذه الانتقادات في الاتحاد السوفييتي، تَطوَّرَ فيه ما قد دُعي «أدب الصمت».

شهد هذا الأدب الخفي المستور على المقاومة الجمالية والأخلاقية للشعراء والناثرين الذين لم يُنشر نتاجهم الأدبي، المنذور للصمت طوالَ ردح من الزمان إلا فيما بعد بعقود. وكذا كان وضع أنّا أخماتوفا Anna Akhmatova: فإذ حُظر عليها نشر آثارها منذ منتصف عقد العشرينات، لجأت إلى نظم قصائد مسهبة: «صلاة للرافدين في الرب» (١٩٣٥-١٩٤٠)، «القصيدة دونَ البطل» (١٩٤٠-١٩٦٢). وهذا هو أيضاً وضع ماندلستام Mandelstam: فإن قصائده في عقد الثلاثينات ستبقى محظورة زماناً طويلاً. وثمة باسترناك Pasternak الذي استمر في النشر حتى عام (١٩٣٦): «ولادة ثانية»، ثم التزم بالصمت بدوره في نتاج أدبي بالنثر سوف يغدو «الدكتور جيفاغو».

هناك اثنان لربما لم يلحق بهما الإرهاب: بولغاكوف وبلاتونوف، وقد جلبا، سرّاً إلى النثر في الثلاثينات الإسهام الأغزر ثراءً. وألّف بولغاكوف، عدة مسرحيات وروايات أوقفها على القدر المأساوي لأديب مبتكر، وكتب في الحين نفسه، طوال عقد الثلاثينات روايته «المعلم ومارغريت» حيث يتلاقى الهجاء الاجتماعي، والوهم العجيب على منوال هوفمان، وأسطورة الشاعر الرومانسية، والاستجواب عن الفن والسلطة. ويشكل عمل البطل، في هذا النص، «رواية داخل الرواية»، نوعاً من إنجيل مختلق يقوم ميفيستوفيليس المحب للعدل ونصير الأدب والعلم ببعثه مجدداً من وفاته.

إن أندريَ بلاتونوفيتش كليمنتوف (A.P.Klimentov)، المسمى بلاتونوف (١٨٩٩-١٩٥١)، والوافد من مضمار مختلف جداً، وصف في رواياته،

خلال الثلاثينات، الاختلاس، من قبل السلطة الجديدة، لأوهام البروليتاريا المثالية والتي سبق لها أن أغرته في البداية: وروى تشيفينكور بناء حاضرة شيوعية مثالية، ونهايتها المأساوية في مدينة صغيرة من السهوب؛ و«التنقيب» (١٩٣٠) رواية تشير إلى عمال يحفرون، دون نهاية، أسس منزل البروليتاريا الكبير؛ أما بطل «دجان» (١٩٣٦) فيستجر في زوغان طويل، وعبرَ الصحراء، ما تبقى من شعبه المنازع، محاولاً إنقاذه. وهذه الأمثال الفلسفية كُتبت بلغة خاصة جداً حيث يتداخل بصورة وثيقة كلام ساذج ينطق به الأبطال، مع تركيب جُمل السلطان الجديد، والأوهام المثالية [الطوباوية] وفسادها؛ وهذا ما يجعل من بلاتونوف أديباً عميق الأصالة.

أدب التيارات اليمينية الشمولية:

مقابل كل أدب يستمد إلهامه من المنحى الاشتراكي تطورت آداب فاشية، مشبعة بنفس المقدار من إدراكها مُهماتها. ولكن، كان ينبغي، وحتى في الاتحاد السوفييتي، مرور سنوات لكي يتوصل مذهب ستاليني له المزيد من تفاقم الشدّة إلى أن يفرض نموذجاً فنياً يتم التلاعب والتحكم به بطريقة شاملة كلية؛ وليس الأمر على هذا المنوال في الأنظمة الفاشية: فالأدب فيها، يعالج بادئ ذي بدء بأقسى الشراسة، ولاسيما في ألمانيا، من قبل الحزب القومي / الاشتراكي. ولا جرم أن ثمة، في إنكلترا، وفرنسا، وفي أقطار أخرى، أدباء فاشيين أو من نزعة فاشية. وفي إيطاليا جهد موسوليني تماماً في استخدام الأدب لكي يبلغ أهدافه. لكن روح المتابعة التي عالج الألمان بحزم مشكلاتها، تشرح إجراءات التدمير – عقب وصول هتلر إلى سدة السلطان في كانون الثاني / يناير عام (١٩٣٣) – التي تم اتخاذها لا في المضمار السياسي وحسْب (حل جميع الأحزاب القائمة، وإلغاء النقابات)، بل أيضاً في ميدان الثقافة حيث بلغت مستوى تجهله الدول الأوروبية الأخرى.

في ألمانيا، لبثت الحياةُ الثقافية كلها، مثل حياة الأعمال الأخرى، في واقع الأمر، موضوع «الالتزام بالاستقامة» الحزبية الكاملة: فالدولة تحدد وتراقب في الحال ما تعتبره «أدباً». ومنذ نيسان / أبريل (١٩٣٣)، ظهرت «لائحة

سوداء» سُجل فيها ما بين العديد من الأشياء الأخرى، أسماء الكتاب على المستوى ذاته: بريخت، دوبلين، هاينريخ مانّ، شْنيتزلر، تولّر، ستيفان زفايغ. وفي العاشر من أيار / مايو، قدّم النازيون للعالم مشهداً لم يسبق له مثيل: محارق إعدام الكتب «اللا ألمانيّة» (Undeutsche)، وقد صار غير ألمانيين، لا جميعُ المؤلفين اليهود وأتباع المذهب الماركسي وحسب، بل مجرد من هم موالون لمنحى السِلم Pacifistes. وعلى هذا المنوال، باتت أعمال آخرين كثيرين فريسة النيران. وتتالت في الحال هجرة كثيفة من فنانين ومثقفين.

إن الأدب الفاشي، وبأجمعِه أدب دعاوة، لقي ترجمته في ألمانيا، خلال سلسلة من الأشكال الغنائية، مثّل قصائد مديح توجه إلى الشعبِ وإلى «الفوهرر»، وكمثّل أناشيد للجنود، وأغان للمسيرات، وقصائد تحثُّ على التضحية العليا؛ وقام بتأليفها، من بين آخرين، بالْدور فون شيراخ (١٩٠٧-١٩٧٤)، هاينريخ أناكِر (ولد عام ١٩٠١) هانس يوهست (١٨٩٠-١٩٧٨)، إرفين غيدو كولبنهير (١٨٧١-١٩٦٢). والسطور التالية مقتبسة من قصيدة كولبنهير: «الفوهرر» (١٩٣٧)، وتقدم فكرة عن التوجيه الإيديولوجي:

«والتَحسُّر المُتيِّمُ بحدود الأرض
يجعل أساريرَ محياه قاسيَه
فهو يعلم أن شعبه قد سما
فوق كل المؤامرات سامقاً
وسوف يُبدي شعبُهُ
أنّ من منبت الأسياد قومَهُ
فهو الشعب الباذخ الصنديد
يُوحِّده الدم المسفوك والحديد!».

(إرفين غوردو كولبنهير: «الزعيم»)

شجع القوميون / الاشتراكيون الدراما؛ فكان هذا الأسلوب يلائم حسّهم في إخراج «مشاهد الجماهير». وإن دراما يوهست «شلاغيتر» (١٩٣٣) — وقد جرى تمثيلها الأول يوم عيد ميلاد هتلر — تخرج بطلاً يبذل نفسه ضحية

في سبيل شعبه. وقد رأى هذا العصر ظهور نموذج جديد من المشاهد ألا وهو: «فايهسبيل» أو «ثيغسبيل» Thingspiel، نوع من الاحتفال في العراء، من جوهر أسطوري وتعبّدي شعائري كما في: «الهوى الألماني» (١٩٣٣) من تأليف ريتشارد أوريدغر (١٨٩١-١٩٥٣)؛ و«لعبُ فرانكنبورغ بالنرْد» (١٩٣٦) للكاتب فولفغانغ مولّر (١٩٠٦-١٩٧٢). أما فيرنر بوملبورغ (١٨٩٩-١٩٦٣)، وهانس زوبرلاين (١٨٩٥-١٩٦٤)، وفرانز شاوفيكر (١٨٩٠-١٩٦٤)، فكانوا روائيين يمجدون الحرب.

توافق مع التعبير السلبي «ليس ألمانياً»، undeutsch في إيطاليا الفاشية، البرنامجُ «إيتاليانيتا» italianita [أي مذهب الأمة الايطالية] وعلى غرار النازيين، نزع الفاشيون إلى نبذهم، ليس ما هو غريب وحسْب، بل كل أسلوب أدبي طليعي. إن فيتاليانو بْرانكاتي (Vitaliano Brancati) (١٩٠٧-١٩٥٤) هو مؤلف «صديق المنتصر»؛ ودانونزيو الذي نشر، عام (١٩٣٢)، «مئة ومئة ومئة صفحة من الكتاب السرّي لــ غابرييل دانونزيو الذي مُنيَ بتجربة الموت» (١٩٣٥)؛ وألدو بالازيتشي (١٨٨٥-١٩٧٤) مع كتابه «الأخوات ماتيراسّي» (١٩٣٤)؛ وإيليو فيتوريني (١٩٠٨-١٩٦٦)؛ وماريتيتّي مؤسس مذهب المستقبلية Futurisme فكل هؤلاء قد أغراهم المذهب الفاشي وأغواهم بسحره.

أما هذا الأخير، مارتينيتّي، فقد رأى أن الحرب نتيجة طبيعية للإنتاج الصناعي، وراح يُشيد بها في: «إسبانيا العجلى وثور مُوالٍ للنزعة المستقبلية» (١٩٣١)، و«بيان الرواية التوليفية» (١٩٣٩)، و«ميلانو العظيمة التقليدية والموالية لمذهب المستقبلية» (١٩٤٣)، و«حساسية إيطالية ولدت في مصر» (١٩٤٣).

كان وضع الكُتاب الموالين للمنحى الفاشي، في فرنسا، مختلفاً على نحو أساسي، حيث أنهم – وأقله حتى الاحتلال الألماني – لم يؤلفوا تحت ضغط نظام سياسي قد غدا قائماً، بيد أنهم امتثلوا بحرية لقناعاتهم، ولم ينساقوا أيضاً إلى التأثر بإرادة العمل، ولا بجمالية الحركات الجماهيرية للقوميين / الاشتراكيين الألمان: واعتبروا بطريقة ما، تظاهرات القوة العلنية بمثابة مشاهد وحسب. وقد

قام بيير دْريو لاروشيل (١٨٩٣-١٩٤٥) في كتابه «المنحى الاشتراكي الفاشي» (١٩٣٤) بالدفاع عن الحركة الفاشية، ورأى فيها، عقب إخفاق جميع الأنظمة الأخرى، إيديولوجيا مُنقذة. وفي روايته «جيل» Gilles (١٩٣٩) ظهرت فاشية (أي فاشية إسبانيا الموالية لـــ فرانكو) البطل، جيل غامبييه، بمثابة الحل الوحيد للنجاة من حياة حيث لا شيء يُرضيه.

أما روبير برازيلاخ Robert Brasillach (١٩٠٩-١٩٤٥) فاتخذ موقفه في كتابه «الألوان السبعة» (١٩٣٩) وقدّم فيه الإنسان الفاشي بمثابة إنسان يُولِّدُ الأمم الأوروبية. وإن «طليعتنا» (١٩٤١)، عمل آخر للكاتب- برازيلاخ مستوحى من النزعة الفاشية، وهو تحليل نقدي لحضارة ما بين الحربين. أمّا لويس – فردينان سيلين (١٨٩٤-١٩٦١)، طبيب الفقراء والأديب، فقد عرفه الجمهور عام (١٩٣٢) مع مؤلفه «سَفَرٌ في هجيع الليل الأخير» وهو رواية سيرة ذاتية تماماً. ونشر فيما بعد رسالتَيْ هجاء من وحي فاشي: «تفاهات بقصد مذبحة» (١٩٣٧) و«مدرسة الجثث» (١٩٣٩)، وتتألف الرسالة الأولى من استشهادات واردة من شتى المصادر، انطلاقاً من «العهد القديم» حتى مقالات صحفية، ورباطها الوحيد يناهض بعنف الساميّة [يعني هنا الصهيونية].

يلاحظ أيضاً في إسبانيا، قبل اندلاع الحرب الأهلية تماماً، هذا الميل الفاشي إلى إثارة ذكر ما يدعونه «الشعب» وذلك مع: الكاتب أزورين وكتابه «ساعة لإسبانيا» (١٩٣٤)، ونظيره راميرودي مائيزتوس (١٨٧٤-١٩٣٦) مع مؤلفه: «دفاع عن الإسبانية» (١٩٣١). وخلال الحرب الأهلية، بات تمجيد هذا النزاع المسلح إحدى مهمّات الأدب الفاشي، هذا التمجيد الذي يجعل من إهراق الدماء ضرورة حتمية، ويلحقها بتقاليد مجيدة من ماضٍ سحيق، ومن قُرابة خمسة عشر ألفاً من القصائد التي ظهرت في إسبانيا حول الحوادث التي مزّقت البلد، لبث الثلث يستلهم الفاشية. وإن رفائيل بالبين – لوكاس، في ديوانه الشعري تحت عنوان «قصائد حرب صليبية»، قد استخدم لفظة «حرب صليبية» لكي يبرر هذه الحرب «الضرورية بوجهٍ مطلق» على «البرابرة الحُمر». وتناولت أحزاب اليمين موضوعاً آخر لكي يُدرجوه في أيديولوجيتهم؛ ومن المدهش أن العديد من الكتاب الذين ما كانوا ينتمون إلى

أحزاب اليمين، قد توسلوا أيضاً بهذه اللفظة، وذلك في أوروبا بأسرها: فكان الأمر يعني موضوع طبقة الفلاحين.

الفلاح، موضوع مركزي:

منذ القديم من الزمان، ثمة شعر يلزم موضوعه المركزي التنويه بذكر أعمال الحقول والمجتمع الفلاحي. وطوال عقد الثلاثينات قام باستعادة هذا الموضوع أدب أقصى اليمين في ألمانيا ويوغسلافيا؛ وكذا كان الأمر في الاتحاد السوفييتي حيث شكّل جزءاً متمماً لبرنامج النزعة الواقعية الاشتراكية. وفي الأقطار الأخرى، حيث ما لبث يحتل مكانة مرموقة، كما في بلجيكا، وهولندا، وسكاندينافيا، لم يكن الموضوع منوطاً بأي التزام سياسي.

في ألمانيا القومية / الاشتراكية، تم نقل فكرة «الشعب الألماني» إلى أسطورة الفلاح والأرض من استغلالها الزراعي، هذه الفكرة التي لابد لها أن تُشيد باستيعاء «الجذور الجرمانية»، والعرق، ومسقط الرأس كما فعل: هانس غريمّ (١٨٧٥-١٩٥٩)، وجوزيفا بيرينز - تُوتينُوهل (١٨٩١-١٩٦٩)، وفريدريخ غريِّسه (١٨٩٠-١٩٧٥) والنمساوي هاينريخ فاغّيرل (١٨٩٧-١٩٧٣). وأطلق في الحال على هذا الأسلوب الأدبي اسماً يثير الذكريات، ألا وهو اسم «شعر الأرض والدم». وعلى هذه الشاكلة ظل الأمر في كرواتيا، الخاضعة لدولة مستقلة، تحت الوصاية الفاشية، حيث تطوّر شعر فلاحي ينعم بمسحةٍ فلاحية قوية. وفي رأي بعض الكتاب كمثل ميل بوداك Mile Budack (١٨٨٩-١٩٤٥) كان الأمر يعني، بصورة خاصة، وصف سماتهم القومية والحفاظ على التقاليد القومية الكرواتية.

باستثناء ميثولوجيا فلاحية «باتت قومية» شكلت راديوسكوبية radioscopie [نسبة إلى الكشف الشعاعي] في المجتمع الريفي وفي أعمال الكتاب المجريين - مثل غيولا إلِّييّس زولتران سزابو (١٩١٢-١٩٨٤) - تياراً قويـــاً، عند منتصف الطريق ما بين الأدب، والسوسيولوجيا، والأنثربولوجيا السياسية التي برز بعض منظّريها: وكان لازلو نيميث Lazlo Németh (١٩٠١-١٩٧٥) كاتب مسرحيات وبحوث يَشق «طريقاً

ثالثة» ما بين الديكتاتوريتين وكان إستفان بيبو (١٩١١-١٩٧٨) محللاً «لبؤس الدول الصغيرة في أوروبا الشرقية».

فيما ظل الشعر الفلاحي في ألمانيا النازية أدباً تشجعه الدولة، قد غدا هذا الشعر بسرعة شديدة، في الاتحاد السوفييتي، التعبير عن بعض الصراعات. فقد استتبع تحول الدولة الاشتراكي هدم طبقة اجتماعية فلاحية صرفة، أي طبقة الكولاك (Koulaks) [وهم المزارعون الأثرياء قبل الثورة]. فوصف ألكسندر تغاردوفسكي (١٩١٠-١٩٧١) سيرورة الهدم هذا في مؤلفه «أرض مورافيا» (١٩٣٤-١٩٣٦). وفيما حظي، بسبب هذا المؤلف، جائزة ستالين عام (١٩٤١)، تم اعتقال وإعدام بافيل نيكولا ييفيتش فاسيلييف (١٩١٠-١٩٣٧) الذي كانت قصائده «ثورة الملح» (١٩٣٢-١٩٣٣) و«ألكولاك» (١٩٣٣-١٩٣٤) قد اعتُبرت من قبل النظام مواتية للكولاك. ولبث النظام ينتقد أيضاً التمثيل – الطوباوي بالأحرى – للحرية الكاملة التي ينعم بها في قرية فلاحية جميع الكائنات الحية، كما في كتاب «انتصار الزراعة الفلاحية» (١٩٢٩-١٩٣٢) للمؤلف نيكولاي أليكسيفيتش زابولوتسكي (١٩٠٣-١٩٥٨).

عالج البولوني ليوبولد بوتشكوفسكي (ولد عام ١٩٥٠) مشكلة أراضي الحدود البولونية / السوفييتية في روايته التجريبية «فيرتيبي» (١٩٣٨)، وكتب يالوكوريك في ذاك الحين: «يقوم الزكام بأنيات شديدة في نابرافا»، وهذه هي أشهر روايات الأدب الفلاحي في بولونيا.

ألّف الكُتّاب النرويجيين، في سكاندينافيا، آثارهم الأدبية بلغة الفلاحين: كريستوفر أويدال (١٨٧٨-١٩٦١)، وأولاف دوّون (١٨٧٦-١٩٣٩)، وأيضاً تارجيّي فازآس (١٨٩٧-١٩٧٩). ووصفوا كلهم قساوة ظروف حياة الفلاحين التي لا رحمة فيها، رغم أنهم قاموا بإضفاء المثالية Idéaliser على حياة الفلاحين، كما هو الأمر، مثلاً، في أعمال فاسآس Vasaas «اللعبة الكبيرة» (١٩٣٤-١٩٣٥).

عالج الروائي الفلامانكي جيرار فالشاب (Gerard Walshap) (١٨٩٨-١٩٨٩) أيضاً أمور عالم الفلاحين في كتاباته، كما في: «الشعب» (١٩٣٠)،

و«الموت في القرية» (١٩٣٠)، و«عالم سوو موئيريمان» (١٩٤١)؛ وهذا ما يقوله عن ذلك هو نفسه: «وعلى هذا المنوال [...] أصفُ، من خلال حكايات تافهة، ريفية، ما هو معقَّد، وعصري، ومأساوي، في مَن يُطلَقُ عليهم اسمُ الشعب الفلامانكي، البسيط المسيحي». وأثارت البلجيكية ماريا جيفيوز (١٨٨٤-١٩٧٥) ذكرى الفلاندر، بلد مسقط رأسها، في روايات من نزعة واقعية وباللغة الفرنسية. وروايتها «كونتيسُ السدود» (١٩٣١) تسرد قصة الحب التعس وزواج فتاة شابة من إقليم الإسكاوت، وهو أيضاً إطار القصة: «السيدة أورْفا أغنية العشاق ليلاً في أيار / مايو» (١٩٣٣) وإطار قصة أخرى: «المدّ الكبير» (١٩٤٣).

اهتم الهولندي أنتون كوولين (١٨٩٧-١٩٦١) بحياة الجماعات القروية. وفي قصته «أبناء شعبنا» (١٩٢٨) يذكر نقاط التوتر الاجتماعي، والنزاعات ما بين المؤمنين والملحدين، ما بين الشيوخ والشباب، ما بين التقاليد والتقدم. وحظيت روايته «قرية على عدوة النهر» (١٩٣٤) نجاحاً مرموقاً. وإن الألماني أوسكار ماريا غراف (١٨٩٤-١٩٦٧) والنمساوي هيرمان بْروخ (١٨٨٦-١٩٥١) وصفَا العالم الفلاحي المتمزق ما بين أيديولوجيا اليمين الفاشي وكفاح الكتاب المناهض للفاشية: وفيما تشبّث غراف في قصته «أنتون سيتينجر»، بإحيائه مجدداً، في قرية بافارية، التصرفات الخاصة بالبرجوازية الصغيرة، وظروفها التي يسّرت كل هذا التطوّرَ في ألمانيا من (١٩١٨) إلى (١٩٣٣)؛ فقد وصف كتابُ بروخ «رواية الجبل» - وقد صدرت بعد موته - الجنون الجماعي الذي يستحوذ على قرية في جبال الـ تيرول. وثمة مواضيع مماثلة شكلت مصدر العديد من الآثار الأدبية المناهضة للفاشية.

الآداب المناهضة للنظام الشمولي:

كانت الطرق عديدة: لمكافحة النزعة الشمولية [التوتاليتارية]، ولتعبئة الكلمات على صنوف الإفساد الإيديولوجي؛ وبهذه الطرق تَواجَدَ الكتاب مجدداً في هذا الكفاح ذاته: من الرواية الموالية لمذهب الواقعية إلى القصة الأسطورية، ومن المسرح إلى الشعر.

الأدب المناهض للفاشية

انهمك الأدب المناهض للفاشية في تفسير سياسي حقيقي، لكي يُعزّز مناوئي النظام الفاشي في قناعتهم، فيُوفرّ بعض المعالم لمن ليس لهم رأي، ولكي يزعزع كل يقين لدى الفاشيين. وعلى الصعيد الأساسي، ترتب على كتاب المعارضة الذين يعيشون تحت سيطرة الحكم الفاشي المباشرة، أن يختاروا إمّا الهجرة الطوعية وإما البقاء ميدانياً وتأليف كتب تقاوم فتغدو موضوع حظر سياسي وملاحقات، وإمّا أيضاً الحد من جهودهم في إطار ما دُعي في ألمانيا «أدب الهجرة الداخلية».

في فرنسا، ومنذ عام (١٩٣٢)، تجمع بعض المؤلفين داخل رابطة الكتاب والفنانين الثوريين، حيث تجمّع باربوسّ، جيد، رومان رولان، بول فايان – كوتوريّه (١٨٩٢-١٩٣٧)، أراغون، نيزان، وراحوا يحتلون مواقع مسيطرة. ونظمت هذه الرابطة، عام (١٩٣٥)، مؤتمر الكتاب العالمي للدفاع عن الثقافة، برئاسة مالرو، جيد، ليوس غِيُّو (١٨٩٠-١٩٨٠). فمثّل هذا المؤتمر بداية تعاون فعّال ما بين الأدباء الليبراليين والشيوعيين؛ وكان من عدادهم: الفيلسوف الفرنسي جوليان بِنْدا (١٨٦٧-١٩٥٦)، والألمان: بْرِخْت وإرنست بلوخ (١٨٨٥-١٩٧٧)، وجان بيترسن (١٩٠٦-١٩٦٩)، وإريخ فاينر (١٨٩٠-١٩٥٣)؛ والبريطانيون: فروستر، هوكسلي؛ والنمساوي موزيل؛ والدنمركي نيكسُوه؛ والسوفييتي إهرنبورغ؛ والتشيكي نيزفال.

من عام (١٩٣٥) إلى (١٩٣٨)، شرع برتولت برخت (١٨٩٨-١٩٥٦) يصف في كتابه «الذعر العظيم والبؤس في الرايخ الثالث»، حقيقة الواقع الألماني تحت النير القومي – الاشتراكي: فبرزت لوحة حقيقية لكل المجتمع الألماني؛ وكان ثمة أستاذان لمادة الفيزياء فُلان «ك» وفُلان «ي» لم يفلحا في حل مشكلةٍ ما دون اللجوء إلى أينشتاين ولا يجرؤان على لفظ اسمه، حتى تفوه به فلانٌ يُدعى «ك» سهواً:

«لكن ما الذي يقوله أينشتاين لـ.... وأمام ذُعر «ي»، أدرك «ك» زلة لسانه ولبث الخوف يستحوذ عليه. فقام

«ي» بانتزاع أوراق الملاحظات من يده وأقحم كل الأوراق في جيبه. ونحا «ي» إلى الجدار الأيسر: أجل، حدة ذهن يهودية محضة! وما هي العلاقة بالفيزياء؟.

وبعد أن هدأ روعهما، استعادا أوراق ملاحظاتهما وتابعا العمل صامتين، على أعظم مقدار من الفطنة والحذر».

إن أنّا سيجرز، طوال نفيها، ألّفت هي أيضاً روايات مناهضة للفاشية، ولكن من وجهة نظر شيوعية حصراً وقصتها: «الصلب السابع»، مثلاً، نُشرت عام (١٩٤٢) في المكسيك. وبعد الحرب، التحقت مع بريخت بالجمهورية الألمانية الديمقراطية. وفي تلك الغضون، إلتزم مالرو هو أيضاً، في فرنسا، بمناهضة الفاشية. وفي عام (١٩٣٥)، وصف في كتابه «زمان الازدراء» الاعتقال والعذابات التي مني بها كاسنر Kasner الشيوعي من قبل القوميين الاشتراكيين.

في عام (١٩٣٣)، نشر السويدي بآر لاغر كريست (Par Lager Krist) (١٨٩١-١٩٧٤) قصته «الجلاّد»: إحدى أشهر الشهادات على مكافحة الفاشية في سكاندينافيا. واقتُبِسَت القصة هذه للمسرح عام (١٩٣٤)؛ وقام الأديب بعرضه على خشبة المسرح الجلاّدَ مرتدياً ثوباً أحمر، وفي البداية أمام جمهور قد ارتدى أزياءً من العصور الوسطى؛ ولكن، في الجزء الثاني من هذه الدراما، أمام جمهور معاصر. وإن التشيكي كارل تشابك، في مسرحياته الخيرة: «المرض الأبيض» (١٩٣٧)، و«ماتكا» [أي الأم] (١٩٣٨)، أطلق نداءً مؤثراً إلى مقاومة الفاشيين. وأظهر في «الأم» والدةً تتحدث مع أشباح زوجها وأولادها وقد قضوا نحبهم جميعاً باستثناء واحد منهم. وتجلى هذا النتاج الأدبي بمثابة إدانة لشتى الإيديولوجيات التي تطالب بثورات ما تفضي بالإنسان إلى الموت. بيد أن هذه الملاحظة ليست سوى إعداد لنتيجة المسرحية الدرامية: فالأم تُقلّد الطفل الذي بقي لها السلاح الذي سيقاتل به النزعة الفاشية. وتشتمل الجبهة التشيكية المعادية للفاشية على آخرين عديدين من المؤلفين والشعراء، بل أيضاً على «المسرح المُحرَّر» الشهير (١٩٢٧-١٩٣٨) لكلٍّ من جبّري فوسكوفيك وجان فيريخ.

في إيطاليا، كان للأدب المناهض للفاشية، بمثابة مركز منشّط في مجلة دورية «سولاريا» Solaria، [أي: الشمس] وهي التي لم تتبدّ يوماً مناهضة، بل مارست معارضة للفاشية على مزيد من الاعتدال في برنامجها وقد شارك فيها الشاعر مونتاله، أومبرتو سابا (١٨٨٣-١٩٥٧) وفيتوريني Vittorini صدرت في هذه المجلة روايته «القرنفلة الحمراء» بدءاً من سنة (١٩٣٣)؛ كما شارك غادًا مؤلف «عذراء الفلاسفة» (١٩٣١)؛ وبافيزه Pavese الذي طبع ديوانه الشعري الأول عام (١٩٣٦) تحت عنوان «الشغل يُتعب».

لبثت المنشورات المعادية للفاشية في إسبانيا عديدة حتى بداية الحرب الأهلية. وخلال هذه الحرب، بقيت «الأغنيات العاطفية»، الجمهورية منها أو الموالية لفرنكو، هي التي تحتل مكانة مركزية في الأدب الإسباني. وراح الكثير من الأدباء الأجانب يذودون عن الجمهورية الإسبانية، بكتاباتهم أو باشتراكهم الفاعل في المعارك، غير أن الرواية الأوفر شهرة التي سببتها الحرب الأهلية، لم تسطرها ريشة أوروبية بل أمريكية أي ريشة: إرنست همينغواي Ernest Hemingway (١٨٩٨-١٩٦١) الذي نشر عام (١٩٤٠) «لمن تقرع أجراس الكآبة». وفي إسبانيا ذاتها، كتب خوسيه رامون سِندِر (١٩٠٢-١٩٨٢) قصتة: «هجوم مضاد» (١٩٣٨).

في تشيكوسلوفاكيا، أصدر فرانتيشك هالاس (١٩٠١-١٩٤٩) كتابة بعنوان «مفتوح على مصراعيه» (١٩٣٦)، وكذلك زْدينيك نيميتشيك «إبليس يتكلم الإسبانية» (١٩٣٩). وقام أورويل في مؤلفه «احترام لكاتالونيا» (١٩٣٨) بإطلاق صرخة قلق مدوّية: وذلك بسبب المنافسات ما بين الفصائل الجمهورية، ولاسيما من جرّاء شراسة الأساليب الشيوعية الموالية للمنحى السوفييتي؛ فمنذ ذاك الحين، غدا من المستحيل تقريباً التمييز ما بين جمهوريين وكتائبيين Phalangistes. وإن مالرو، في روايته «الأمل»، سبق له أن وصف كيف أدّت، من جهة الجمهوريين، المشاجرات الداخلية والتوسل بأساليب العدو – وتماماً كمثل الغموض الأخلاقي ما بين مفهومي «قَتَل» و«ماتَ» – إلى تغييب كل فكرة للعدالة. وشرع برنانوس ينتقد الجانب الديني للمذهب الشمولي اليميني، في: «المقابر الكبيرة تحت ضوء القمر» (١٩٣٨).

وناضل في البداية لصالح فرانكو والكتيبة، غير أنه عدل عن منحاه إذ شاهد الدعم الذي تقدمه الكنيسة الكاثوليكية للدولة الفاشية [في معارضتها للشيوعية].

أدب المنفى:

في إسبانيا، كانت إحدى عواقب الحرب الأهلية الهجرة التلقائية لعدد وفير من المثقفين والفنانين من جانبَيْ القتال. وجهد نظام فرانكو المنتصر لإعادة العديد منهم؛ فوافق البعض منهم. وثمة سمتان هامتان تمهران هذا الأدب الإسباني في المنفى: فمن جهة، ما فتئ البعض يناقشون حول الحرب الأهلية ونيولها؛ كما فعل سِنْدر. وراح آخرون ينسلخون عن ثقافة مسقط رأسهم وتبنوا تصوراً سياسياً داخلياً، كما فعل سِرْنودا في قصائده. أما هجرة الكتاب الفرنسيين فظلت لأمد قصير، بالنسبة إلى من لا يعودون إلى فرنسا إلا عقب الحرب، وكذلك بالنظر إلى الآخرين الذين اختاروا المساهمة الفاعلة في تحرير فرنسا، كمثل إلوار، مالرو، أنطوان دوسانت – إكزوبيري (١٩٠٠-١٩٤٤) الذي، نشر «أرض الرجال» (١٩٣٩)، ثم هاجر إلى الولايات المتحدة. ولَحِقَ نزيف الدم هذا ثقافياً بألمانيا بمقدار له المزيد من القسوة، حيث أن الجميع تقريباً اضطروا إلى الهرب لأمد طويل. وبفضل ذلك، نعمت ألمانيا والنمسا بازدهار هذا الأدب المميز المسّمى أدب الهجرة، رغم أن هذه اللفظة تشمل إنتاج عدد غفير من كتاب مختلفين جداً: توماس مان، رومارك، بْرخت، فريدريخ فولف (١٨٨٨-١٩٥٣)، جوهانس روبيرت بيكير (١٨٩١-١٩٥٨)، بْريديل، هاينريخ مانّ، كلاوس مان (١٩٠٦-١٩٤٩)، تولْر، دوبلين، ستيفان هيْم (ولد عام ١٩١٣). وبدت سمتهم المشتركة معارضة واضحة للفاشية، وهدف الاستخدام المتكرر لمواد تاريخية إلى تقديم لوحة إيجابية للديمقراطية التي يعارضونها بالميزات السلبية لنظام الحكم الشمولي.

كان ليون فوختفانغر (١٨٨٤-١٩٥٨) أحد الأوائل الذين وصفوا وضع اليهود في ألمانيا الوطنية / الاشتراكية؛ وذلك في رواية نُشرت منذ (١٩٣٣) تحت عنوان «الأخوة والأخوات أوبنهايم». وغدا هذا الاسم في الطبعات اللاحقة «أوبّرمانّ» [المضطهدون]. ويتمحور موضوع الرواية حول اجتثاث هذه الأسرة الكبيرة التي تضم صُنّاعاً وأصحاب مصانع، وكتّاباً وقد اضطرت هذه العائلة في نهاية المطاف إلى الانتحار. وهذه الرواية هي المجلد الثاني من نتاج ثلاثي

عنوانه «غرفة الانتظار» (١٩٣٩). والمجلدان الآخران «نجاح» (١٩٢٩)، و«المنفى» (١٩٣٩) خصصا للهجرة إلى باريس وموسكو وسواهما.

في عام (١٩٣٥)، وعام (١٩٣٧)، كتب هاينريخ مان رواية بمجلدين تحت عنوان: «هنري الرابع»، ووصف فيها صورة إنسان لا يمكن تحقق إنسانيته إلا بقرن الروح والعمل، وبوضعه، في طور المشاركة، إنجازات روحية وثقافية لبلدين هما فرنسا وألمانيا. وطبقاً لهذه الأطروحة، ينتهي كل من فصول الرواية الأولى بنوع من العبرة والمغزى كتبت باللغة الفرنسية. وفيما راح الجزء الأول من هذه السيرة يعكف خاصة على وصف استبدال الإرهاب الديني بسيادة مُنعمة بالإنسانية وطيبة القلب، يعرض الكتاب الثاني، خاصة، خطة الملك العجوز الذي لبث يتوخى أن يجمع كل أقطار أوروبا في كونفدرالية للشعوب المسيحية، الأمر الذي لن يتحقق أبداً، فإن هنري الرابع سوف يُقتل.

إن بعض الأدباء النمساويين، القريبين سياسياً وروحياً من الأدباء الألمان، قد مكثوا هم أيضاً في المهجر. وتابع موزيل تأليفه: «الإنسان دون أوصاف»، وهو نتاج هائل انطلقت بدايته سنة (١٩٣٠) وظل مُجزّأً. وترك أيضاً النمسا هيرمان برود (١٨٨٦-١٩٥١) وفيرفل. أما جوزيف روث (١٨٩٤-١٩٣٩)، فقبل موته المبكر من جرّاء ميله المفرط إلى الكحول، أتى على ذكر حياته مهاجراً بباريس، في «أسطورة القديس الشرّيب» (١٩٣٩). لكن ستيفان تزفايغ (Stephan Zweig) (١٨٨١-١٩٤٢) هو الذي أفلح في انتقاده الإرهاب الفاشي. وفي كتابه «ضمير معارض للعنف، كاستيليون مناصراً كالفان» (١٩٣٦)، يذكر تزفايغ المعركة التي قام بها كاستيليون مناصراً التسامح الديني، وذلك بعد أن طرده كالفان من مدينة برْن. وهاهي الكلمات الأخيرة من هذا العمل الأدبي:

> «لأنه، مع كل كائن بشري جديد، سيولَدُ حقاً ضمير جديد، وسيكون ثمة دوماً أحد الضمائر هو الذي يستنكر واجبه الروحي لاستعادته القتال القديم، في سبيل الحقوق اللا متقادمة للجنس البشري وطيبة القلب البشري وسيكون هناك دوماً كاستيليون لكي يناهض كل فردٍ كالفاني، ويذود عن الاستقلال الذاتي الأسمى، استقلال فكر الإنسان وذهنه حيال كل التعسفات في العنف».

(ستيفان تزفايغ، كاستيليو ضد كالفان)

ما كان للأديب تزفايغ أن يرى انتصار الضمير على العنف، ولا أن يعيش انتصار الديمقراطية على التيار الفاشي. ففي عام (١٩٤٢)، انتحر في البرازيل، موطنِ هجرته، وقد خلص بذلك من وضعه إلى النتيجة ذاتها التي سبق أن دفعها كل من هاسنكليفير، تولّر، فالتز بنجامين (١٨٩٢-١٩٤٠). وثمة أيضاً كُتّاب بولونيون قد كافحوا، خلال الحرب العالمية الثانية وبعدها في منفى كان يبدو وكأنه دون نهاية. وقد استعاد موضوعهم الرئيسي التراث الرومانسي للهجرة البولونية في القرن التاسع عشر، فتم الإعراب عنه في قصائد الحنين إلى الأوطان، كمثل قصائد كازيمير فيتزينسكي (١٨٩٤-١٩٦٩) في «ألبّريكان الفرسوفي» (١٩٤١). وفي عداد المهاجرين أو المنفيين التشيك، ثمة الروائي إغون هوستوفسكي (Egon Hostovsky) (١٩٠٨-١٩٧٣) الذي حرر «رسائل المنفى» (١٩٤١)، «الملجأ» (١٩٤٣)؛ والمؤلف المسرحي فرانتيشيك لانغر Frantisek Langer (١٨٨٨-١٩٦٥)؛ والشاعر فيكتور فيشل (ولد عام ١٩١٢) الذي نشر «مزامير أوروبية» (١٩٤١).

في روسيا قد أرغمت الاضطرابات السياسية لعام (١٩١٧)، وكذلك في عقد العشرينات، العديد من الأدباء على الهجرة. وإن بُونين، المنفي إلى فرنسا، كان يهتم بنشرأقاصيصه ونتاج سيرته الشخصية. وقادت الهجرة نوباكوف أولاً إلى ألمانيا، وإنكلترا، وفرنسا ثم إلى الولايات المتحدة.

أدب الهجرة الداخلية:

أتاحت الهجرة الداخلية لأدباء كثيرين البقاء على قيد الحياة في نظام سياسي شمولي. وهذا الأدب الذي تطور في ألمانيا، تشيكوسلوفاكيا، بلجيكا، البلاد المنخفضة، ولاسيما في ألمانيا، بشعر غنائي استمد وحيه من الطبيعة، ويتيسّر أن يُشار إليه أيضاً بصفته «موالياً للواقعية السحرية». وتنهض الطبيعة في هذا الشعر بوظيفة ثلاثية: الشفاء، التحرر، الفداء. إنه شعر غنائي يخلق التناغم في سديم الزمان الفوضوي؛ وإليه تماماً، بمثابة أرض المأوى، تنحو جميع تطلعات الإنسان. فالقصيدة التي تركت عنوانها على ديوان أوسكار لويرك (Oscar Loerke) (١٨٨٤-١٩٤١) هي «في الغابة المسكونة»

(١٩٣٦)، وتستخدم موضوع الغابة لكي تمثل، داخل عالم رهيب، مأوىً للهجرة الداخلية. فالغابة تقدم ملجأً لمن تظل نفوسهم صافية نقية وليسوا متأكدين كل التأكد من قدرتهم على متابعة الحياة في عالم يُلاحقُون فيه دونما هوادة. فالغابة لا تزال بعيدة جداً عن منال الجماهير التي، (في الضجيج وقعقعة السيوف)، تزعم أنها تُسيطر على العالم؛ وإن سحر الطبيعة هو هكذا، إن صح التعبير، حتى إنه يذوب تحت شراسة أنظار المطاردين:

«هل ترون خلفي آثار مَن فرّ هارباً
تُرى هل تسمعون من الطريدة لهاثها؟
تسعون وسمعكم تُلقون عبثاً
وها أنا مبتسمٌ وأكتفي
فغابةَ المسكونةَ فسيحةَ رحيبةَ المدى».

(أوسكار لويرك، الغابةَ المسكونةَ)

تنتمي إلى هذا الشعر للهجرة الداخلية أعمال ويلهم لهمان (١٨٨٢-١٩٦٨) مثل: «إجابة الصمت» (١٩٣٥)، و«الإله الأخضر» (١٩٤٢)، إلى جانب آثار إيناسيدل (١٨٨٥-١٩٧٤)، وإليزابيث لانغاسّر (١٨٩٩-١٩٥٠)، وأعمال بنّ (Benn) وسبق لهذا الأديب بن، في عام (١٩٣٣)، أن رحب بقدومِ الدولة القومية / الاشتراكية، ولكنه بسرعة «منع عن الكتابة». أما هورست لانغ (١٩٠٤-١٩٧١) فهو مؤلف «المراعي السوداء» (١٩٣٧).

النتاج الأدبي الأوفر شهرة في الهجرة الداخلية هو «الحياة البسيطة» (١٩٣٩) للكاتب آرنست فيشرت Ernest Wiechert (١٨٨٧-١٩٥٠)، وهي قصة تجري حوادثها في غابة مازوري التي تمنح فسحة أمانٍ لمن يلجأ إليها. وهناك ازدهار يُشبه الهجرة الداخلية في الأدب التشيكي الذي يقوم بردة فعل وينكفئ إلى الماضي: والروائي فانتشورا Vančura اهتم بالحوليات القديمة: «لوحات من تاريخ الأمة التشيكية» (١٩٣٩-١٩٤٠)، وإلى جانب هذا المؤلِّف الرمز الذي أعدمه النازيون، هناك أيضاً روايات دورشي Durchy والشعر الحافل بالذكريات الرمزية للشاعرين سيغرت، هالاس، وكذلك

القصائد الوجودية [مجرد الوجود] (Existentiels) للشاعر جيرّي أورتن (١٩١٩-١٩٤١).

في رأي الفلامانكيين، موريس جيليامز (Maurice Gilliams) (١٩٠٠-١٩٨٢)، ورويلانتس وفيليب دوبيلّيسين Filip De Pillecyn (١٨٩١-١٩٦٢)، ليست الطبيعة أو التاريخ مركز الثقل لرواياتهم، بل حياة الكائن البشري الداخلية. فيصف روبلانتس أناساً في طور البحث عن قناعاتهم، عن هويتهم الخاصة، في رواياته «الحياة التي كنا نحلم بها» (١٩٣١)، و«كل أمر يأتي تماماً في أوانه» (١٩٣٧)، و«صلاة من أجل نهاية سعيدة» (١٩٤٤). ويعالج جيليامز، هو أيضاً، خبرات سريرة الكائن البشري الدفينة – ولا يعتبر الحياة بمثابة معركة، بل كتحقيق هدف محدد، تحقيق الخبرة التي ينبغي اكتسابها عن الذات عينها – في قصائده: «ماضي كولومبس» (١٩٣٧)، وفي أقاصيصه «رحلة تجربةٍ في الفراغ» (١٩٣٧)، وفي روايته «إيليا أو القتال مع البلابل» (١٩٣٧) وعنوان روايته الثانوي يُشير إلى مكافحة الأحلام التي تجتذبه وتغريه.

عودة الموضوع الديني:

إنَّ الظهور الديني المتجدد في الأدب قد تجلّى من خلال الحركة التي تُدعى «التجدد الكاثوليكي» Renouveau Catholique، ولو لم يكن المنحى الكاثوليكي هو التوجه الديني الوحيد لدى الكتاب المشاركين فيه. وظهر التجديد الكاثوليكي قرابة عام (١٩٠٠)، ولا يمكن بالتالي أن يعني الأمرُ سوى حركة مناهضة للنظام الشمولي، بالمعنى الصحيح، لاسيما وأن هذا الأدب لا يَسِمُ بطابعه عقد الثلاثينات. لكن، في السياق هذا، ومن جرّاء آرائهم الدينية، قد اتخذ بعض الأدباء موقفاً يناهض الأهمية المتنامية للسياسة وتسييس الأدب. فهذا الأدب ليس هو شأن مؤلفين قد باتوا كاثوليكيين، بل شأن مُلحدين ارتدوا إلى الإيمان الكاثوليكي.

إن القصيدة الأولى التي نظمها ت.س. إليوت T.S.Eliot بعد اهتدائه إلى المذهب الكاثوليكي عام (١٩٣٠)، هي «أربعاء الرماد» [اليوم الأول من صيام المسيحيين]. وألّفَ عام (١٩٣٥) مسرحية دينية بفصلين «اغتيال في

الكاتدرائية»، وهي تثير ذكرى النزاع ما بين الدولة والكنيسة (١٩٠٥)، وفي سنة (١٩٤٠)، عرض أفكاره الدينية وأضفى عليها شكل مبحث عنوانه «فكرة مجتمع مسيحي». واعتنق أيضاً غراهام غرين (Graham Green) (١٩٠٤-١٩٩١) الكاثوليكية عام (١٩٢٧)، وعالج هو أيضاً النزاع القائم ما بين الكنيسة والدولة في كتابه: «القوة والمجد» (١٩٤٠).

خلال عقد الثلاثينات في فرنسا، كان برنانوس، وكلوديل، وموررياك ينتمون إلى نزعة التجديد الكاثوليكية. وسبق أن نشر برنانوس Bemanos، في ختام العشرينات، رواية أولى حول أحد الكهنة. وفي عقد الثلاثينات كرّر موضوع الشيطان الذي يكمن في نفس الإنسان، ويقاوم "الله" دون هوادة لكي يستحوذ على هذه النفس. وفي قصة «يوميات خوري من الريف» (١٩٣٦)، طفق كاهن شاب في الريف الفلامانكي، كاهن ينزع إلى المثالية ويُطلع جماعته الصغيرة على معرفة الدين المسيحي الحقيقي. وفي سنة (١٩٣٢) شهرت قصة «عقدة الأفاعي» الأديب موررياك Mauriac وقد لبثت غالبية رواياته من إلهام ديني. وفي إحدى هذه الروايات «الفرّيسيّة» La Pharisienne (١٩٤١) كانت البطلة المعجبة بذاتها تحرج من يقتربون منها، طوال حياتها، وأدركت، في النهاية، أن التباهي لا يدخل في الحسبان عند الله بل الحب الذي يهبه الإنسان للآخرين. ونشر كلوديل Claudel، عام (١٩٣٠)، «كتاب كريستوف كولومبس» وهو مسرحية مسهبة جداً من إيحاء ديني. واستخدم فيها جميع أنواع الابتكار الدرامي – الموسيقى: كأناشيد، وكوارس، ورقصات، وإيماءات – وحتى أنواع السرّ [الديني]، والفيلم، والاستعراض. وتبعتها مسرحيتان دراميتان، وظل شكلهما وجهاً من أسرار العصور الوسطى: «جان في المحرقة» [أي جان دارك] (١٩٣٨)، و«تاريخ طوبيا وسارة» (١٩٣٨).

في مؤلفات فيرفيل (Werfel)، خلال عقدي الثلاثينات والأربعينات، يُلحظ تأثير ارتداده إلى المذهب الكاثوليكي، فبعد «بربارة أو الشفقة» (١٩٢٩)، قدم المؤلف في «إخوة وأخوات نابولي»، العلاقة القائمة في الحياة الإيطالية ما بين الدين الكاثوليكي والروابط العائلية. وتشمل روايته: «السماء غير النزيهة» (١٩٣٩) تصريحات تناهض الفاشيين. فالبطلة، تيتا لينك Teta Linek، وهي طباخة، تكتشف أن خبرة روحية وحدها، – وليس من

وسيلة مالية تستطيع توفيرها – تتيح بلوغ 'الله'. وأشهر كتاب للأديب فيرفيل هو «نشيد برناديت» (١٩٤٢)، وهو رواية عن عجائب مقام لورد [جنوب فرنسا، مقام ظهرت فيه العذراء مريم البتول] وعن تطويب [اعتبارها قديسة] برناديت. كان فيرفيل قد نذر كتاب هذه القصة حينما نجا من القوات الألمانية التي تحتل فرنسا.

ويظهر تجددٌ للروحانية الكاثوليكية في الأقطار التشيكية: فقد كتب ياروسلاف دوريخ (١٨٨٦-١٩٦٢) مجموعة ثلاثية عن حرب الثلاثين سنة [١٦١٨-١٦٤٨]: «تسكعات» (١٩٢٩)؛ وكتب كارل شولز (١٨٩٩-١٩٤٣) حول عصر مايكل أنجلو «حجر الألم» (١٩٤٢)؛ كما نظم الشاعران جان وزهرارفيتشك (١٩٠٥-١٩٦٠) ديوان «البيارق» (١٩٤٠)؛ وألف زندونيك روتركْل (ولد عام ١٩٢٠) «رقاص النفس» (١٩٤٠). وشهدت سلوفاكيا التجدد ذاته مع أعمال الكتاب «الكاثوليك الموالين للحداثة». ومع أعمال البروتستانتي إميل بولسلاف لوكاش (١٩٠٠-١٩٧٠): «مالاخ» (١٩٣٨)، و«بابل» (١٩٤٤).

في بولونيا انتشرت العاطفة الدينية في رواية ييجي أندجييفسكي (١٩٠٩-١٩٨٣) في «نظام القلب» (١٩٣٨)، وكذلك في الديوان الشعري الذي نشره ييجي ليبرت عام (١٩٣٠) تحت عنوان: «أسرار» ويورد تجارب دينية عميقة مرّ بها شاعر على وشك الموت من السل. أما كازنتزاكي الذي أغرته روحانية الديانة المسيحية الشرقية والنزعة الصوفية البوذية راح يتخطى، في النهاية، جميع الإيديولوجيات، فابتكر توليفته الفلسفية الخاصة به ويتموضع في مركزها السعيُ دون كللٍ إلى خلاص الروح، ومن ثم إلى الخلاص الإلهي. ومن الممكن بلوغ الرائز بطريقتين: طريق عذابات الجسد الدامي، وطريق التزهد الروحي. فأصبح أبطاله الذين يستمدّهم من الأسطورة، من الديانة، من الحياة اليومية، تجسيداً للإنسان الفخور، الإنسان الحر والمقاتل كما في: «أليكسي زوربا» (١٩٤٦)، و«الإغراء الأخير» (١٩٥١).

معلومات ميثولوجية [أساطيرية]:

ليس الإيمان المسيحي وحده هو الذي قام بدور في أدب ذاك العصر، بل أيضاً أساطير القرون الماضية السحيقة. لا جرم أننا لا نستطيع التأكيد بأن استخدام هذه الأساطير قد لبث دوما وبصورة جلية من وحي يناهض النظام الشمولي؛ لكنْ غالباً جداً ما نحا الأدباء هذا المنحى في اهتمامهم بمصير الإنسانية فاستخدموا أساطير من القرون الماضية البعيدة. وإن مجموعة توماس مان الروائية الثلاثية: «يوسف وأخوته» (١٩٣٤-١٩٣٦) مثال على ذلك. وقد استقى توماس مان، طوال هذا العمل الأدبي، من الأساطير العديدة الكثيرة التي تشتمل عليها قصص الكتاب المقدس. وربط هذه الميثولوجيا باكتشافات فرويد ويونغ السيكولوجية أن ينزع عن الإيديولوجيا الفاشية قناعها. وكتب في رسالة إلى كارْدي كيريني:

> «منذ زمن بعيد، ألبثُ صديقاً متحمساً لهذه التوليفةَ؛ ففي واقع الأمر، السيكولوجيا هي الوسيلةَ لانتزاع الأسطورة من أيدي الفاشيين، رجال الظُلمات هؤلاء، فأعيدها مجدداً إلى خدمةَ ما هو إنساني. وفي نظري يمثّل هذا الرباط عالم المستقبل، عالماً إنسانياً، يباركه «الروح» من العلاء، عالماً سوف يخرج من الأعماق الكامنةَ في سريرتنا».

استمر استخدام الأساطير هذا في ألمانيا، عبر مضمار الدراما، وخاصة في النتاج الأدبي من شيخوخة هاوبتمانّ Hauptmann. فيما حُظرَ مؤلَفهُ «الظلمات»، الذي حرره عام (١٩٣٧) – بعد موت صديق له يهودي – فالنازيون قد أخطؤوا في معنى الجزء الأخير لثلاثيته عن «الأتْريد» Atrides: «إيفيجيني في ديلف» (١٩٤١) فرأوا فيها نتاجاً أدبياً موالياً لنظامهم فسمحوا بتمثيل هذا العمل. وثمة مسرحية أخرى من هذه المجموعة الثلاثية «إيفيجيني في أوليد» (١٩٤٣) قد تم تمثيلها أيضاً، ومؤلفها على قيد الحياة، بينما لم تُمثّل إلا بعد موته المسرحيتان الباقيتان: «موت أغاميمنون» (١٩٤٦) و«إليكترا» (١٩٤٧). وفي هذه المجموعة

الثلاثية، جعل هوبتمان من شخصية إيفيجيني المثال الأعلى الذي ينزع إليه الكائن البشري، والذي يتعارض مع عالم من الجنون ومن السديم الفوضوي الدامس (Chaos).

في فرنسا، ومنذ سنة (١٩٢٩)، استقى جان جيرودو (Jean Giraudoux) (١٨٨٢-١٩٤٤) وحيه من الميثولوجيا، لكي يؤلف «أمفيتريون ٣٨». وفي «لن تقع حرب طروادة» (١٩٣٥)، حاول هكتور وأوليس الحؤول دون الحرب التي أوشكت أن تنشب بين الطرواديين والإغريق. ولكن في الحين ذاته حيث اتفقا على أن الحرب لن تحدث، طرأ حادث - كلّف مُثيرَ الحربِ ديموكوس حياته - واتخذ أبعاداً جعلت من المستحيل تجنب الصراع. واستخدم جيرودو ثانيةً، سنة (١٩٣٧)، شخصية ميثولوجية في «إيليكترا».

أما جان أنويّ Jean Anouilh (١٩١٠-١٩٨٧)، فعقب تأليفه «أوريديس» (١٩٤١)، عمل على تمثيل أنتيغون (١٩٤٤) وسبق أن أنهى كتابتها عام (١٩٤٢). قامت البطلة، ابنة أخ الملك كْريون، بدفن أخيها رغم حظر والدها ذلك حظراً قاطعاً. وفي تلك الفترة تم الاحتفال بـ أنتيغون فقد أدركها الجمهور بمثابة مسرحية تشيد بالمقاومة ضدّ [الاحتلال النازي] الطاغي، مع أنها - حين عارضت أنتيغون كريون - لم تذكر كسببٍ لفعلها أي مثال سامٍ، بل صرّحت فقط أنها فعلت ذلك من تلقاء إرادتها هي. وكرر سارتر في مسرحيته «الذباب» (١٩٤٣) موضوع «أوريستي»، وبمنحى خاص جداً: فإن أوريست [البطل] لا يخضع لأية قوة عليا، بل يتصرف بملء الوعي بحريته ومسؤوليته.

في عام (١٩٣٥)، كتب اليوناني جورج سيفيريس (جورجيوس سيفيرياديس) (١٩٠٠-١٩٧١) مجموعة من القصائد الأسطورية في ديوانه: «ميثولوجيا». وجميع هذه القصائد، التي تخيلها خلال سفر بحري، واستمد وحيها من عدة أساطير من القرون القديمة، ولا سيما منها الأوديسيّه Odyssée والأوريستي Orestie، قصائد زاخرة بعاطفة سوداوية يُفسِّرها، في الخلفية، تاريخ الأمة اليونانية الحديث.

بَعَثَ ييتز من ماضي القرون المواضيع المركزية للميثولوجيا السِّلتية الايرلندية. وإن ييتز، في مسرحيته الدرامية الأخيرة بفصل واحد: «موت كوشولاين» (١٩٣٩) يُثير ذكرى هذا البطل السيلتي الذي كان مُقْطَعاً موالياً لملك أُولستير، كونشوبار، وقتل ولده، هو، دون معرفة منه، ومات بدوره بعد حين. وتشكل الميثولوجيا السيلتية الايرلندية أيضاً خلفية شعر الهولندي هولست: ويُبدي ديوان شعره: «عالم على البحر» (١٩٣٧) انتقام خطيب سابق قد رُفض من جرّاء فقره. وخطف العروس الشابة؛ فسعى إليه زوجها والتقاه، واندلعت معركة بينهما في الغابة فتقاتلا حتى لقيا حتفهما. وتجري حوادث هذه الدراما تحت تأثير آلهة أسطورية سحيقة القِدم. ويظهر القمر والموت بشكل حطّابين، أما أم الفتاة الشابة فتلبث متوائمةً مع النموذج القديم «للأرض» أي الأم.

المجتمع في مرآة الأدب

إن أدب ما بين الحربين مرآة، مرآة المجتمع، ومرآة عصر، غالباً ما تظهر مُشوهة. وحتى في آثار أدبية لها من الالتزام ما هو أقل وضوحاً، وتظل الأيديولوجيات لعقد الثلاثين حاضرة، ولاسيما من خلال رؤية ما للمجتمع.

لوحات عصر:

ما بين (١٩٣٠) و(١٩٤٥)، جرت محاولات لوصف لوحة ذات مسحة رومانسية للتطور التاريخي والثقافي في ختام القرن ١٩ أو بداية العشرين. وكان جول رومان Jules Romains (١٨٨٥-١٩٧٢) مؤلف مجموعة رومانسية من سبعة وعشرين مجلداً، وعنوانها Les Hommes de bonne volonté «أناس النية الصالحة»؛ وقد تتالى إصدارها من (١٩٣٢) إلى (١٩٤٦). وامتدت هذه اللوحة الشاملة للمجتمع الفرنسي من ٦ تشرين الأول / أكتوبر (١٩٠٨) وحتى ٧ تشرين الأول / أكتوبر عام (١٩٣٣)، وتلاحقت حول النقطة المركزية ألا وهي الحرب العالمية الأولى.

في بولونيا، تجلّت ماريا دومبروفسكا Maria Dąbrowska كمؤلفة مجموعة رباعيــة «الليالي والأيام» تشتمل على: «بوغوميل و باربارا»، و«قلقٌ أبدي» وقد صدرا معاً عام ١٩٣٢ تحت عنوان «القلق الأبدي» و«الحب» (١٩٣٣)، و«الريح في الناظرين» (١٩٣٤). وتصف هذه المجموعة، من خلال آراء متعارضة لكل من بوغوميل Bogumil وزوجته باربارة، انحطاط الطبقة النبيلة الإقطاعية في بولونيا قبل الحرب العالمية الأولى.

سعت أوّ كازير O'Caser إلى أن تُمثّل على المسرح، عام (١٩٤٢)، مسرحيتها «ورود حمراء من أجلي» مع خلفيتها أي: الإضراب العام بمدينة دوبلن عام (١٩١٣). ومن المؤكّد أن بطل هذه المسرحية، أيمونّ Aymonn، سوف يُعدم بالرصاص، لكن شيلا، المرأة التي هجرها، تماهت مع الشخصية الأنثوية في النشيد المستخدم كلازمة ieitmotiv للغناء في المسرحية: «ورود حمراء من أجلي»، فباتت بذلك ترمز، شعرياً، إلى أمل جديد لإيرلندا.

في بريطانيا العظمى، شرع أورويل Orwell، في روايته «قليل من الهواء المنعش» (١٩٣٩) يقارن الحياة الآمنة والمرتبة لما قبل الحرب العالمية الأولى بالوضع الفوضوي في عام (١٩٣٩)؛ وذلك بمناسبة عودة البطل، بْرونينغ، إلى مدينته حيث يلحظ أن كل شيء قد تغيّر وكأنه انحل في غياب كل اسم. وبيّن غرين Greene، في روايته «صخرة برايتون» (١٩٣٨) كل الجانب الغامض للحضارة العصرية، موغلاً إيانا في الوسط المجرم لمحطة حمامات إنكليزية.

وصف ألكسي نيكولاييفيتش تولستوي Aleksei Nikolaïevitch Tolstoï، في الاتحاد السوفييتي ما كان عليه في السابق المجتمع الروسي خلال سنوات الثورة والحرب الأهلية، وذلك في مجموعته الثلاثيـــة: «درب الآلام» (١٩٢٠-١٩٤١). كما فعل هذا أيضاً الدنمركي كنود سْويندربي (١٩٠٩-١٩٦٦) واصفاً الفترة ما بين الحربين: «في وسط عصرٍ للجاز» (١٩٣١). فالبطل، بيتر هازفيغ صبي شاب عادي، قد انغمس في عالم خالٍ من المعنى، عالم لا يطيقه إلا بشرب الكحول، والتنعم بالجاز، والرقص، وبموجز التعبير، بجميع مخدرات ذاك العصر.

إن وضع ألمانيا، في برلين، قبل تحكم القوميين / الاشتراكيين بزمام السلطة السياسية، (وأتت على ذكر هذا الوضع رواية دوبلن: Döblin في:

«برلين ألكسندر بلاتز»)، قد كرّره الإنكليزي كريستوفر إيزهيروود (١٩٠٤-١٩٨٦) خلال روايته: «وداع في برلين» (١٩٣٩)؛ فثمة خلط لنصوص سيرة ذاتية، وروبورتاجات، وتخيلات، يسعى المؤلف من خلالها ليعيد تجاربه في برلين. ووصفَ كلاوس مانّ الفترة حيث برلين القومية / الاشتراكية تجعل المرء ينسى تماماً برلين ما قبل هذه الفترة، وذلك في «ميفيستو، رواية مهنة» (١٩٣٦) هذه الفترة التي يرمز إليها انحطاط الممثل الكوميدي هيندريك هوفْغِن.

أما في النمسا، فقد اتخذ روث Roth انهيار ملكية هابزبورغ (أباطرة هذا البلد وملوك المجر)، كموضوع لروايته «مسيرة رانتزكي» (١٩٣٢). وإن القائد العسكري هانْس تُروتَ يتوخى أن يقوم بهذه المسيرة الشهيرة أمام منزله، كل يوم أحد. إنها المسيرة الضرورية التي تعطي إيقاع وجود الملكية حتى اندلاع الحرب العالمية الأولى، التي تؤذن بموت الإمبراطور، وبالتالي موت هذه الملكية وموت بطل الكتاب. وإن خلفية «الإنسان العاري من الصفات» للأديب موزيل هي ذاتها خلفية روث – أي، سنوات عقْدَيْ العشرين والثلاثين في النمسا – لكن، في نظر أولريخ، البطل، لم يعد العالم قادراً إلا على تصرفات تفتقد كل بصيرة فيما يلبث تحت سيطرة التقنية والمادة؛ ومن جراء كل هذا، يُفضي به الأمر إلى ألا يعتبر من بعد ذاته سوى إنسان يفتقد جميع الصفات.

قد شعر أُدباء اليونان هم أيضاً، خلال عقد الثلاثين، بهذا الإحساس، أعني عبثية [أي غياب قيمة الوجود الإنساني] العالم؛ ولكن لأسباب أخرى: ففي سنة (١٩٢٢)، كان الأتراك قد احتلوا سميرن، المدينة اليونانية القديمة، قاتلين أهاليها في مجزرة حمام حقيقي من الدماء؛ الأمر الذي أطلق حركة النزوح لمليونين من يونانيّي آسيا الصغرى [تركيا حالياً].

وأثار جورجيوس ثيوتوكاس Giorgos Théotokas (١٩٠٦-١٩٦٦) ذكرى هذه المأساة في كتابه: «الروح الحرّ» (١٩٢٩). ففي اليونان، قد فقد جيل بكامله الإيمان بالقيم الأخلاقية، والقومية، والإنسانية؛ وكانت ردة الفعل تكاثراً لروايات وقصائد سعى مؤلفوها إلى إدراكهم، بمرة ما نهائية، الجوهر ذاته الذي يجعل من بلدهم «اليونان»: وهذا ما فعل ثيوتوكاس في «أرغو» (١٩٣٣)؛ وفينيزيس في «الصفاء» (١٩٣٩)؛ وأنغيلوس تيرزاكيس (١٩٠٧-١٩٧٩) في «الأميرة إيزابو» (١٩٤٥)؛ وبانتيليس بريفيلاكيس (١٩٠٩-١٩٨٦) في «حَولية مدينة» (١٩٣٨). ويتلخصُ موقفهم الأيديولوجي بمفهوم «روميوس» Romios، وهي لفظة تشير إلى إمبراطورية الشرق الرومانية، والسمة اليونانية، وتدوه بالأفكار القومية والقناعات الجماعية المنوطة بحركات التحرر خلال القرن التاسع عشر في بلدهم. وقد كان هذا المفهوم وسيلة لجميع الأدباء والكتاب لتبرير جمالي؛ ويَسعنا القول، بتعبير آخر، إن هذا المفهوم يشتمل على جوهر كل ما هو «يوناني». فهو قائم في آثار سيفيريس، وإيليتيس؛ ويحتوي أفكار الحرية الشخصية والعدالة الاجتماعية؛ كما هو الأمر في التوليفات الشعرية لدى يانّيس ريتّسوس (١٩٠٩-١٩٩٠) في: «شاهدة قبر» (١٩٣٨)، و«السمة اليونانية» (١٩٤٧). واتخذ هذا المفهومُ شكل نزعة دينية مفرطة، شكلَ منحى ملتزم بنزعة مذهب التفاؤل (Optimisae) الموالي للنزعة الإنســانية (Humnaniste)، في شعر نيكيفوروس فريتّاكوس (١٩١٢-١٩٩١).

انتقاد المجتمع وهجاء اجتماعي

«هل بمقدوركم أن تقولوا لي مَن يُحارب مَن؟
- أعتقد أنهم الوطنيون وهم يحاربون الخونةَ.
- أجل ولكن مَن هم؟
- أوه! لا أدري، فهذا هو شأن السياسةَ.»

(إفلين فاوغ، Evelyn Waugh)

علاوةً على هذه الأعمال الأدبية التي كان مقصدها الأول إنجازَ لوحةٍ دقيقة للعصر، وأعمال أخرى تخلّت عن اتخاذ موقف حول موضوع سياسي، بل إلى الانعكاف على نقدٍ للمجتمع، وحتى على هجائه، في بعض الأحيان. وبمقدورنا، بمعنى ما، أن نعتبر، بمثابة ناقدين للمجتمع، ثلاثة كتاب بريطانيين من الجنس اللطيف الأنثوي: جان هيس Jean Ehys (اسم مستعار للكاتبة إلاّ غويْندولين روس ويليامز) (١٨٩٤-١٩٧٩)، وفرجينيا وُولف، ودورثي ريشاردسون (١٨٧٣-١٩٥٧). ولا جرم أنهن عارضن بوعيٍ وجهةَ نظرتهن الأنثوية بأوصاف حقيقة الواقعِ المتواجدة في قصص المؤلفين الذكور التخيلية. وقد صرحت فيرجينيا وولف (Virginia Woolf)، منذ عام (١٩٢٩)، في مبحثها: «غرفة خاصة بالسكنى الفردية» بأن تحرّر المرأة منوط بدخلٍ منتظم يخصها شخصياً، وبتصرفها في غرفةٍ خاصة بها حيث تتمكن من الاختلاء بذاتها. أما «الأمواج» (١٩٣١)، و«ما بين الفصول المسرحية» (١٩٤١) فهما نوع من دراسات سيكولوجية أكثر منهما انتقادات اجتماعية. والشخصيات المركزية لروايات جان هيس منعزلات وساخطات، على سبيل المثال، كما في الرواية «عَقِبَ التخلي عن السيد ماكينْزي» (١٩٣٠) ورواية «صباح الخير أيها الليل» (١٩٣٩).

إن نُوبل كوْوارد (١٨٩٩-١٩٧٣)، مؤلف بريطاني لهزليات شعبية، قام بطرح موضوع مدونة الشرف وأصولها، وموضوع أعراف

العصر للمناقشة، وذلك في: «خطة حياتية» (١٩٣٣). بيد أن المعلم الكبير للفكاهة البريطانية ولنقد المجتمع كانت إيفلين فوغ Evelyn Waugh (١٩٠٣-١٩٦٦) مع مؤلفاتها: «هذه الأجساد الخسيسة» (١٩٣٠)، و«شيطنات» (١٩٣٢)، و«حفنة من التراب» (١٩٣٤)، و«خبر صحفي هام» (١٩٣٨)، و«ارفعوا رايات العيد» (١٩٤٢)، و«العودة إلى بْرايدشيد» Brideshead (١٩٤٥).

على غرار إيفلين فوغ، انهمك دوغيلديرود بنقد ساخر وهجائي لمصالح السياسة العليا ومواقفها، وذلك في دراما «بانتاغلايز» (١٩٣٠). أما الهولندي سيمون فيستديك (١٨٩٨-١٩٧١) فقد لجأ إلى الهجاء خلال روايته «أليس بوهلر، خادمة منزل ألمانية» (١٩٣٥) متوخياً الهزء من النقاشات التي أحدثتها تطورات ألمانيا القومية / الاشتراكية. وكان هذا أيضاً وضع العديد من الكتاب الألمان، كمثل توشولسكي، ووالتر ميهْرينغ (ولد عام ١٨٩٦)، وإيريخ كاستنر Erich Kästner (١٨٩٩-١٩٧٤)، مؤلف الهزلية الساخرة لنشيد «مينيون» Mignon الشهير والذي حرّره غوتهِ واستهلّه بنظمهِ الشعر التالي:

«ترى هل تعرف القُطر حيث تُزهر أشجار الليمون؟»
«وتُراكَ هل تعرف القُطر حيث تزهرُ المدافع؟
ألا تعرفه؟ ستعرفه لتوّك!».

(إيريخ كاستنر)

نشر الأديب الإيطالي ألبرتو مورافيا Moravia، عام (١٩٤١)، أقصوصة هجائية «رقصة الأقنعة الرباعية» Quadri Iles des masques، وفيما بعد جعل منها كوميديا مأسوية. ومَثّل فيها المستبد بجمهورية خيالية تمثيلاً على قسط وفير من الكاريكاتور حتى إن موسيليني تدخل شخصياً لإصدار حظرها.

في الاتحاد السوفييتي، ألف ماياكوفسكي Maïakovsky مسرحية وهمية مثالية وهجائية وهي: «المسابح» (١٩٣٠) حيث يستخدم الأفراد «آلة للرحيل عبر الزمان»، وذلك بقصد التغلب على صنوف الإبطاء في آليات البيروقراطية الاشتراكية. وعلى منحى الهجاء ذاته مسرحيات «مليونير في روسيا السوفييتية» للأديب إيلف (١٨٩٧-١٩٣٧) وزميله إيفغيني بيتروفيتش بيتروف (١٩٠٣-١٩٤٢). وشرع ستانيسواف ديغات (ولد سنة ١٩١٤) يهجو خرافات قومية وشعبيّة بولونية، في «بحيرة بودين» (١٩٤٦). وفيما تبنت مسرحية توفيم Tuwim: «شقة» (١٩٣٣) أسلوب المدح والهجاء، كانت قصيدته «حفلة راقصة في الأوبرا» (١٩٣٦) هجاءً مضحكاً ساخراً يتناول سياسة بولونيا ونظامها الاجتماعي. وانتقدت زوفيا ناوكوفسكا «الأساليب القذرة» و«التورطات الدنيئة» التي لابد منها لمزاولة مهنة سياسية. وثمة رواية أخرى بولونية «ماتوش بيغدا» (١٩٣٣) للأديب يوليوش كادن - باندروفسكي H.K.Bandrowski (١٨٨٥-١٩٤٤) تناولت موضوع الارتقاء السياسي لرئيس الحركة الفلاحية.

كان النقد الاجتماعي، في إسبانيا، منوطاً إناطة قوية بأهمية العائلة، كما هو الأمر في «أسرة باسكوال دوارتِه» (١٩٤٢) للأديب كاميلو خوسيه ثيلا Camilo José Cela.

إن سيلين Céline، هذا الطبيب الروائي الهامشي، القريب من صغار العامة، الذين يتألمون، قد توسل بأسلوب جديد تعمّد فيه «البذاءة»، وراح يتقصى أمراض زمانه، وعدّد ظواهر الأزمة في عقد الثلاثين: المنحى الرأسمالي، والنزعة القومية، والبؤس، والتيار الكولونيالي، والتوجّه التَيْلُوري - ولا سيما في روايته «رحلة في هجيع الليلة الأخير» (١٩٣٢).

«كان الأمر حقيقياً. وهذا ما لبث يشرحه لي بأنهم يقبلون أي واحد لدى شركة «فورد». أجل، لم يكذب. بيد أن الشك لبث يُداخلني، رغم هذا، لأن البائسين بسهولة يكذبون. فثمة حينٌ من البؤس والشقاء حيث

لم يعد العقل يشفع الجسد في كل زمَن. فالروح نجد أنها، حقاً، على حالة رديئة رداءةً مفرطةً. فتوشك أن نغدو نفساً نتحدث إليك. وليست النفس مسؤولةً. وبالطبع قد سلخوا عنا جميع ثيابنا، في البداية. أما الزيارة فكانت تجري في نوع من المخبر. ولبثنا نمرّ ببطء الواحد تلو الآخر.

يا لك من امرئ تعس قذِر، وقد لحظ المُمَرِّضُ هذا لدى نظرته الأولى إليّ، لكن لا بأس في ذلك»

(لويس –فيرديناَن سيلين Louis-Ferdinand Céline، رحلةً في هجيع الليلةَ الأخير)

مناهضة اليوتيبيا:

الآثار الأدبية الطوباوية هي الوجه الآخر للنقد الاجتماعي والهجاء؛ ومن ثم، فهذا الأسلوب قد تكاثر في ذاك العصر. وغالبية الروايات اليوتيبيّة التي صدرت كانت حقاً معارضة للطوباوية لأنها تصف دولاً خيالية قلما تبدو فردوسية. وفي جميع هذه الأعمال، تظل الأنظمة الشمولية هي التي تتحكم بمقاليد البلاد: فالحرية الفردية، كما صممتها الحضارة الغربية وخلقتها، حرية تلبث دوماً مكبوحة. والرواية اليوتيبيّة، والتجريبية من حيث الأسلوب، كمثل «اللاإشباع» inassouvir للأديب فيتكيُّو يكِّز، لها بمثابة خلفية مجابهة الأوروبيين للآسيويين. وينتهي سرد الحوادث بانهيار الشخصية والقيم الأخلاقية لدى البطل الأوروبي جينزيّب كابن Genezyp Kapen المتحالف مع الصينيين، عقب انهزام بولونيا.

ليس في رواية «كُتل» للكاتب بُردفيك، وقد حررت بأسلوب الواقعية الجديدة، أيّة شخصية بطولية؛ فالمؤلف يصف فيها دولة حيث يخضع كل شيء للشكل المثالي في المستطيل وحيث يعتبر ازدهار الشخصية تهديداً لهذا الشكل من التنظيم الجماعي. لكن السلطة المفسدة للأشكال الهندسية الأخرى، وفردية الكائن البشري يبقيان في النهاية غير قابلين للإجتثاث. وفي سنة (١٩٣٢)، نشر البريطاني هوكسلي Huxley «أفضل العوالم». وفي هذه

اليوتيبيّة، حلت صناعة فورد الأمريكية مكان الله، وحَسبَ العهد الجديد «بسنة «س» بعد فورد». ولم تعد الكائنات الإنسانية «تولد»، ولم تعد «تُربى»، بل بقيت تحت تأثير التلاعب الجيني، وباتت «مطوّرة» داخل قماقم زجاجية bocaux. وفي نهاية المطاف، وسعياً إلى تجنب كل المشكلات، تجد هذه الكائنات تحت تصرفها، وفي كل حين، المُخدِّر «سوما» (Soma) [لفظة يونانية تعني جسد الإنسان].

> «إن هذه الجرعةَ الثانيةَ من «سوما»، وقد تم ازدرادُها قبل الإغلاق بنصف ساعةً، سبق لها أن شيدت جداراً كثيماً بمقدار تام بين العالم الواقعي وأذهانهم».
>
> (ألدوس هوكسلي Aldous Huxlet، أفضل العوالم)

إن القطب المعارض لمثل منظمة كهذه، وقد باتت مُمعنةً إمعاناً متطرفاً، هو القطب «المتوحش» الذي يمثل عالم الغرائز الطبيعية التي لا تُفرض ولا يتم التحكم بها.

«الحرب على سمندلات» [حيوان أوروبي برمائي زاحف] (١٩٣٦) للأديب كاريل تشابيك رواية تم بناؤها على غرار تلصيق عناصر شتى. وليس من العسير التعرف، في هذا العمل، على العديد من التشابهات مع ما كان يجري في العالم خلال تلك الفترة: فثمة ضعف ردات فعل البشر الذين تُغير عليهم السمندلات، وقدرة قرار المتعدّين وتصرفهم القتالي.

كان السويدي كاران بُويه (١٩٠٠-١٩٤١) قد دُهش، إبان زيارة قام بها إلى روسيا، من مذهب الدولة الستالينية الشمولي، ومن تشابهه في الدولة الفاشية، [في إيطاليا] والدولة القومية / الاشتراكية [في ألمانيا]. وهذا ما حثه على تأليف قصة مناهضة لليوتيبيّة فكانت رواية: «كولّوكايين» و«رواية من عام ٢٠٠٠» (١٩٤٠)؛ وذلك قبل أن ينتحر سنة (١٩٤١). إن الكولوكايين

مخدر لا بد له أن يتيح لدولة شمولية اكتشافها ما للإنسان من أعمق سرّ في سريرة ذهنه لكي تسيطر عليه تمام السيطرة. ولكن، خلال التجربة الأولى، تم اكتشاف أن الكائنات البشرية تستحوذ عليها أحلام لها جم من اللاواقعية بحيث قد تصير خطرةً على الدولة إن عُرفت هذه الأحلام.

«إن اللعب بجمانات زجاجية يُنجَزُ أيضاً بجميع مضامين ثقافتنا وجميع قيمها...»

(هيرمان هيسّ Hermann Hesse:
اللعب بجمانات زجاجيةَ)

أشار السويسري الألماني هيس معارضاً مناهضة اليوتيبيّة، إلى أنه من الممكن خلق نظام اجتماعي سلمي: وفي نتاجه الأدبي الغامض: ««اللعب بالجمانات الزجاجية». محاولة وصف حياة المعلم لودي «جوزيف كنِيشت»، بما في ذلك مؤلفاته التي صدرت عقب موته» (١٩٤٣) حيث حاول القيام بتوليفة ما بين العالم الذي يحيط به وعالم موطن الخيال كامل الأوصاف في الـ «كاستالي» Kastalie أي نوع من مدينة ضخمة مثالية يسود فيها الذهن سيادة تامة. وإن تطورّ «جوزيف كنِيخت» الطالب ثم التلميذ النموذجي في إقليم «نظام كاستالي»، وأخيراً معلم اللعب بالجمانات الزجاجية، هو تطور يُبين الطريق الذي ينبغي سلوكه ليصبح المرء عضواً في نخبة روحية. وتفتقد الحياة التأملية، النائية عن العالم، والتي تحياها هذه النخبة، [تفتقد] المتمم لحياةٍ نشيطة، مع نبضاتها وصنوف تأججّها، هذه الحياة التي يستحيل، بمعزل عنها، بلوغ الازدهار الخارجي والفكري للروح الغربية وهذه الروح هي التي يعارض بها هيسّ الأنظمة الشمولية وحركاتها الجماهيرية.

تجربة الحرب مجدداً

نميّز في النصوص التي سعت إلى استعادة حوادث الحرب العالمية الثانية، ثلاث نزعات تتراكب دونما كلل، فهناك: تصوّر الحرب، ووصف معارك المقاومة، ومحاولات النقاشات والإقناعات ما بين شتى الميادين والنزعات.

صحف الحرب:

إن اليوميات الشخصية التي حُرّرت خلال الحرب العالمية الثانية فأصبحت الأكثر شهرة، هي يوميات اللاهوتي والمبشر الألماني ديتريخ بوهوفر (١٩٠٦-١٩٤٥)، ويوميات آن فرانك (١٩٢٩-١٩٤٥): المراهقة اليهودية المختبئة من عام (١٩٤١) إلى شهر آب / أغسطس (١٩٤٤) في منزل يُطلّ على فسحة داخلية بمدينة أمستردام.

نُشرت هذه اليوميات (التي حرّرتها حتى نُفيت إلى معسكر اعتقال)، للمرة الأولى عام (١٩٤٦) في البلاد المنخفضة [هولندا]، تحت عنوان «المنزل المُشرف على الباحة». ونُشر أيضاً في هولندا، عام (١٩٤٦) «الممر» لمؤلفه بيرت فوئيتن (من مواليد سنة ١٩١٨). وفي عام (١٩٨١)، صدرت يوميات ورسائل كتبها إيتّي هيليّيموم (١٩١٤-١٩٤٣) تحت عنوان «حياة مضطربة»، وقد تمت كتابتها بأكملها ما بين (١٩٤١) و(١٩٤٣). وظهرت في سنة (١٩٥٠) يوميات ألفارو بعنوان «حياة أو تكاد...، يوميات كاتب»؛ وتتألف هذه اليوميات من ملاحظات سُطّرت ما بين (١٩٢٧) و(١٩٤٧). وأخيراً، ثمة الجيتو اليهودي (Ghetto) في وارسو [فرصوفيا، سابقاً] والذي بُعث من الممرات في رسومات آدم شيرنياكوف ونص يومياته، وفي «يوميات أيام الحرب» للكاتبة زوفيا ناوكوفسكا، وقد صدرت عام (١٩٧٠).

أدب الحرب:

في الاتحاد السوفييتي، لقيت حوادث الحرب العالمية الثانية وحوادث ما بعد الحرب مباشرة، وفي الحال، أصداء أدبية. ولبثت بطولة الجيش الأحمر في ستالينغراد الموضوع الرئيسي لرواية كونستنتين سيمونوف (١٩١٥-١٩٧٩): «ليل نهار» (١٩٤٤). واتخذ أيضاً فيكتور نيكراسوف (١٩١١-١٩٨٧) مدينة ستالينغراد بمثابة حجر الزاوية لروايته «في خنادق ستالينغراد» (١٩٣٦). وترجم سِيفِر مشاعر الشعب التشيكي المُهمَل، والمسحوق، في مؤلفه «أطفئوا الأنوار» (١٩٣٨)، و«الخوذة الذّاخرة بالطين» (١٩٤٥).

أصبحت الحرب العالمية الثانية أحد المواضيع الهامة في الأدب البولوني... ومنذ اندلاع الصراع، ظهر باللغة البولونية عدد وافر من قصص الحرب، وقد حُررت حسب تقليد المنفيين البولونيين خلال القرن التاسع عشر. ورغم أن آلام الشعب البولوني تبّدت أشد هولاً طوال هذه الحرب الأخيرة وأن هؤلاء المؤلفين قد حاولوا التحرر من تأثير مفاهيم هذا القرن، فإن صح القول أمسى الماضي ماثلاً «على نحو أوتوماتيكي» في قصص هذه الحقبة. ومن ثم، ظل هذا الأدب متأرجحاً دون هوادة ما بين قطبين: فمن جهة تَقبُّلٌ حماسي حيال فكرة الحرب نفسها، ومن الأخرى، تباعد ساخر عن الحوادث. كما عالج العديد من العمال، وخاصة، شؤون الحرب الألمانية / البولونية في عام (١٩٣٩)، على غرار ما فعل ديوان بشبوس Przybosz الشعري: «طالما نلبث على قيد الحياة» والحكايات التي نشرها فييجينسكي Wieżynski عام (١٩٤٤) تحت عنوان «حلبة القتال». وإن كسافيري بروشينسكي (١٩٠٧-١٩٥٠) قد أشاد، في روايته «الطريق كانت تجتاز نارفيك» (١٩٤١)، بميدان آخر من القتال، بأسلوب ريبورتاج وثائقي. وقد روى ميلكيور فانكوفيتش مراحل معركة كاسينو التي اشترك فيها البولونيون، في كتابه «معركة جبل كاسينو» Monte Cassino (١٩٤٥-١٩٤٧).

إن قتال الجنود اليونانيين البطولي، طوال أشهرٍ، على جبال إيبر وهم يناهضون الجيوش الفاشية قد أمدت بوحيها، من بين آخرين: انجيلوس

فلاخوس (ولد عام ١٩١٦) في كتابه «قبر المرأة الهرمة» (١٩٤٦)؛ ويانيّس بيراتيس (١٩٠٤-١٩٦٨) في «النهر الكبير» (١٩٤٦)؛ ولوكيس أكريفاس (١٩٠٩-١٩٦٥) في «الجيوش» (١٩٤٧).

في البلاد المنخفضة، كتب بيرت شيربيك (ولد عام ١٩١٨) رواية عن الحرب في «إرهاب على إرهاب» (١٩٤٥)؛ كما فعل أيضاً فرانك فيلدرز (١٩١٧-١٩٧٧) في «صراع حدودي» (١٩٤٨). وكان الشاعر المجري ميكلوس رادوتي (١٩٠٩-١٩٤٤)، قد نظم قصائده التي عُثر على البعض منها في حفرة المنفيين الجماعية fosse commune حيث دُفن؛ وكان قد كتب حولية العصر الذي «بقي فيه الإنسان يقتل مبتهجاً دون حاجة منه إلى الإيعازات».

أدب المقاومة:

في البلاد المنخفضة واليونان، في فرنسا وسلوفاكيا، قد لقيت المقاومة، خلال النتاج الأدبي تعبيراً خاصاً بها. وإن التناقضات الإيديولوجية التي سبق لها أن دمغت بطابعها عصر ما قبل الحرب في هولندا كما في فرنسا، قد ظلت على تعادل وتوازن، عن طريق مكافحة الاحتلال الألماني. وكانت محاولة النازيين لفرضهم رقابة كاملة على البلاد المنخفضة قد تعززت سنة (١٩٤٢) بخلق «مجلس ثقافي». لكن عمليات نشر ما يدعى «اللاقانونية» تصدّت بصراحة للاحتلال، وصدرت منشورات «لا مشروعة» لبثت أيضاً بمعزل عن «المجلس الثقافي».

وفي هذا الأدب الهولندي حول المقاومة، استمرّ الشعر الأسلوب المسيطر، دونما أي جدال. واستلهمت لهذه القصائد ثلاثة مصادر تمدها بالوحي: العائلة الملكية، وضع الوطن، بُغض المحتلين. وطفق جان كامبيرت (١٩٠٢-١٩٤٣) في عنوان قصيدته «الأموات الثمانية عشر»، يعود إلى مرجعية خمسة عشر مقاوماً من أعضاء شبكة «دي غوزن»، وثلاثة شيوعيين، قد أعدموا جميعاً في شهر آذار / مارس عام (١٩٤١). وعلى غرار الكثير من القصائد، نعمت هذه القصيدة بشعبية عظيمة، خلال السنوات اللاحقة لهذه المأساة.

وكان لجزء من هذا الأدب، كوظيفة له، أن يوفر بعض المال للمقاومة وللفنانين، الكُتّاب، والأولاد اليهود الذين يُخبَّؤونَ عن الألمان. وقد جمعت نصوص غالبية القصائد للمقاومة الهولندية في عدة كتب تحت عنوان «مُختارات». وكثيرين كانوا من المؤلِّفين الذين بذلوا حياتهم ثمناً لهذا الالتزام، كما فَعلَ جوهان برووْير (١٨٩٨-١٩٤٣)، أدريانْس ميخائيل دو جونغ (١٨٨٨-١٩٤٣)، إيتّي هيلّسُوم. وأُعدم منهم الغالبية أو اختفوا في معسكرات الاعتقال.

في اليونان، أشيد بملحمة المقاومة في كتاب بيراتيس «طريق الرحيل ٤٣» (١٩٤٦)، وفي مؤلف ديميريّس هادجيس (١٩١٤-١٩٨١): «النار» (١٩٤٦).

شارك العديد من الأدباء الفرنسيين في مكافحة الاحتلال الألماني، كما فعلت مجموعة السرياليين المجتمعين حول إلوارد Eluard ونشرت هذه المجموعة، عام (١٩٤٦)، تحت عنوان «شعر وحقيقة»، ديواناً يضم ست عشرة قصيدة أسقطتها الطائرات على فرنسا المحتلة. وكتب أراغون Aragon «القافية عام ١٩٤٠» و«درسٌ ريبيراك أو أوروبا الفرنسية» (١٩٤١). وألف، رونيْه شار (١٩٠٧-١٩٩١) «وريقات هيبْنوس»، انطلاقاً من رؤوس أقلام سجلها خلال المقاومة. وثمة بيير – جان جوف (١٨٨٧-١٩٧٦)، وبيير إمانويل (ولد سنة ١٩١٦)، وهناك مالرو Malraux – ومخطوطه «الصراع مع الملاك» قد أتلفه الجيستابو جزئياً، فلم يعد يحتفظ سوى بـــ أشجار الجوز في ألتنبورغ – وانتمى هؤلاء جميعاً إلى المقاومة أيضاً. وأخيراً، فيركور Vercors بعدَ: (الملقب جان بْروليه ١٩٠٢-١٩٩١) قد كتب «صمت البحر» (١٩٤٢): أحد أشهر النصوص للمقاومة الفرنسية، على غرار «حرية» من تأليف إلوار. أما السلوفاكيون فموضوعهم الرئيسي في أدب المقاومة قد بقي ردحاً طويلاً العصيان القومي المسلح في عام (١٩٤٤)؛ وهذا ما سيأتي على ذكره كلٌ من فلاديمير ميناتش (ولد سنة ١٩٢٢)، ودومينيك تاتاركا (١٩١٣-١٩٨٩)، وألفونز بيدنار (١٩١٤-١٩٨٩)، ورودولف يانشيك (١٩١٩-١٩٦٠)، وسيجر – هروسكي.

«مستقبل مُرّ، مستقبل كئيب، حفلةَ رقص ما بين أشجار الورود...»

(رينيه شار René Char، وريقات هيبنوس).

أدب المعتقلات:

عديدةً جداً كانت المحاولات الساعية إلى تفسير الحرب العالمية الثانية، وفظاعاتها والأحداث الرهيبة التي جرت في معسكرات الاعتقال. وبمقدور المرء أن يقرأ، بُعيد الحرب، «لقاء لدى المَعلَّمِ الكيلومتري» (١٩٤٧) من تأليف النرويجية سيغورد هويل، والقصائد الخمس والعشرون من نظم ديلان توماس (١٩١٤-١٩٥٣)؛ و«أموات ومداخل» (١٩٣٩-١٩٤٥)، و«أوراق سنديان وخُزامى» (١٩٤٧) للأديب أُوكازي O'Casey؛ وأقاصيص بورشيردز. وإن الوصف الأدبي لما قد جرى في هذه المعتقلات يحتل مكانة مستقلة في الأدب البولوني. وقام تادويوش بوروسكي (١٩٢٢-١٩٥١)، بعد بقائه على قيد الحياة من معتقل أوشويتز، بوصفه ما كانت عليه الحياة، فعلاً، وذلك في هاتين المجموعتين من الحكايات والأقاصيص، اللتين صدرتا كلاهما عام (١٩٤٨) في: «وداع مريم»، و«العالم الحجري». ولاحظ أن الذهان الهذائي Paranoïa في عالم معسكرات الاعتقال كان يشتمل على قواعده الخاصة، وهي تعصى على الفهم من الخارج. وتصف هذه الحكايات، المعسكر من الداخل؛ ويَمثُلُ هو نفسه في طور مساعدته الشرطة النازيين، بقصد أن يُفهِمَ القارئ فهما أفضل التأثير الذي في النهاية لبث النظام يُمارسُه على المعتقلين:

> «أما الجسد، فكانوا يتوسلون به بقدر المستطاع: ولبثوا يَنْمُون عليه أرقاماً بقصد أن يوفروا طوقاً من الأطواق، ويهبون كثيراً من النوم، ليلاً، لكي يستطيع المعتقل أن يشتغل، ويمنحون كثيراً من الحريةَ، نهاراً، لكي يأكل، وما يكفي من الغذاء لكي لا ينفق كما يفعل حيوانٌ غير منتج».

(تاديوش بوروفسكي Tadeusz Borowski، ناج من أشويتز)

إلى جانب هذه النصوص المكتوبة، سعياً إلى محاولة التعزيم exorciser لذكريات وَسْواسية من معسكرات الاعتقال الألمانية، سُطرت قصص بولونية تسردُ ذكريات المعتقلات الروسية، واجتيازات الاتحاد السوفييتي اللاإرادية، مع الوفير من التعليقات الإزدرائية على المجتمع السوفييتي؛ وهكذا لدينا كتاب: «العالم الآخر» (١٩٥١) للأديب غوستاف هيرلينغ – فرونزينسكي (ولد سنة ١٩١٩)، وهذا الكتاب هو أحد أوائل القصص التي صدرت في الغرب حول معسكرات الإصلاح عند السوفييت، ويُعرّف المجتمع السوفييتي بمثابة نوع من سجن يفتقد الأخلاق والآداب كسجن يزوغ عن وجهته الإنسانية، ويزخر بالآلام والمصائب. وأشد الشهادات التشيكية تأثيرا حول المعسكرات النازية لا تزال قصائد «معسكر الاعتقال» للشاعر جوزيف تشابيك Joseph Čapek. وفيما بعد، سيجد استشهاد اليهود عظماء من شهدوا عليه مع نوربيرت فْريد (١٩١٣-١٩٧٦) ولاسيما مع أرنوشت لوستيغ (من مواليد ١٩٢٦).

أساليب شعرية خاصة:

هنا، جديرة بالذكر بعض التطورات الشعرية الخاصة التي لا تندرج في أي سباق من السباقات السابقة ولا تنتمي إلى أي واحد من تيارات الشعر الكبيرة لهذه الفترة.

في بداية الثلاثينات، سيطرت على الأدب البرتغالي حركة جمالية تدعى «الوجود» (Presença). وسبق لهذه الحركة أن تطورت بفضل دعم مجلة دورية دُعيت بالاسم ذاته (١٩٢٧-١٩٤٠) وانصب اهتمامها، بصورة خاصة، على العلاقة القائمة ما بين الفن وشخصية الفنان. وكان خوسيه ريجيو José Régio (١٩٠١-١٩٦٩) أحد المؤلفين لثلاثة دواوين: «العنزة العمياء» (١٩٣٤)، و«الأمير بأُذني حمار» (١٩٤٢)، و«لكن الله قدير عظيم» (١٩٤٥). وفي ندائه / البرنامج بعنوان «الأدب الحي»، طالَبَ بأن يكون الشعر أصيلاً، وأن يكون أسلوب الشاعر مُعبّراً فيتوافق بذلك مع شخصيته. والقطب المقابل والسلبي لهذا الأدب الحي هو، في نظره، «الأدب الصادر عن الكتب» ورأى أن الأدب يفتقد الأصالة والهدف الرزين، ويتسم نتاج ريجيو الأدبي بسمات تحليله لتناقضات النفس البشرية وذهنها، كما يتميز بتوقٍ يتطلع إلى النعمة الإلهية.

تزداد شخصية ميغيل تورغا (ولد سنة ١٩٠٧) بسمة مَنْبَته الفلاحي وتجارب طفولته. فرُغم أنه قد اندرج في السابق في السياسة، لم تفتقد قصائده يوماً الرؤيا الأسطورية والغزلية عن الحياة في الريف. وانتمى أيضاً إلى هذه المجموعة «الوجود»: أدولفو كازايس مونتيثيروس (١٩٠٩-١٩٧٢)، وبرانكينهو دافونسيكا (١٩٠٥-١٩٧٤)، وكارلوس كيثيروس (١٩٠٧-١٩٤٩) وأنتونيوده نافارّو (١٩٠٢-١٩٨٠)، وإدموندو ده بيتينكورت (١٨٨٩-١٩٧٣) وألبيرتوده سيريا (من مواليد ١٩٠٦)، وكابراك دوناسثيمنتو (١٨٩٧-١٩٧٨)، وبيدرو هومِن دِهم يلو (١٩٠٤-١٩٨٤).

خلال عقد الثلاثينات، اجتازت هولندا، في البداية، فترة حذر حيال «اللغة الأنيقة»، بعد أن برزت اللغة الدارجة في الشعر، وتبع ذلك توسع هائل في الإمكانات الغنائية الهولندية. وخلقت المجلة الدورية (١٩٣١-١٩٣٥) مناخاً مُواتياً لنشر الديوان «بارلاندو» (١٩٣٠) للكاتب إدي دوبيرّون (١٨٩٩-١٩٤٠)، و«قصائد» (١٩٣٤) للشاعر جان غريسّهوف (١٨٨٨-١٩٧١). وكان طموحهما أن يصيِّروا الشعر على منال الجميع، أن يجعلوا، الشعر الغنائي الهولندي ديمقراطياً، نوعاً ما. ورغم أن قصائدهم قد احتفظت بأسلوب تقليدي، كمثل أسلوب السوناتا Sonnet، فقد اتسمت بنزعة واقعية حقيقية، ولا تزال في أيامنا هذه ميزة للشعر الهولندي. وراح معارضوهم ينضمون حول مجلة «كْريتيريُوم» [معيار Criterium] (١٩٤٠-١٩٤٢) ساعين إلى جمعهم ما بين الأسلوب الواقعي للغة الدارجة والغنائية الرومانسية و النزعة الرمزية.

بمقدورنا القول إن الشعر الإيطالي المدعو «إرميتيسمُو» [أي المستغلق Ermetismo] يسلك طريقةً تكاد تعارض طريقة الشعر الهولندي خلال الثلاثينات. وقد اتخذ الشعراء، بخاصة، كنماذج لهم، الرمزيين الفرنسيين والإيطاليين من الجيل السابق: مونتاله، إونغاريتي، سالفاتوره كوازيمودو (١٩٠١-١٩٦٨). وتَشَكَّلَ الشعر المستغلق: «إرميتيسمو» حول المجلة الدورية «إل فرونتيسْبيزيو» [أي: العنوان المزخرف Frontespizio] حيث شرع، خلال الثلاثينات، بعض الأوساط الدينية بمدينة فلورانسا يعالجون مسائل أدبية، والعلاقة ما بين الكاثوليك والأدب. وانطلاقاً من برنامج أدبي، وهب المنحى المستغلق الشعر قيمة دينية. وقد أراد شعراء هذا المنحى أن يُعارضوا الحقيقة، وقلّعة وجود النفس، وشتى

أسرارها الغامضة، بيأس الفرد البشري وحيرته إزاء التطورات الحديثة في التاريخ والسياسة. فكانت المواضيع الرئيسية لدى الأدباء، كمثل ماريو لوزي (من مواليد ١٩١٤)، وألفونسو غاتّو (١٩٠٩-١٩٧٦)، وفيتّو ريو سيريني (١٩١٣-١٩٨٣)، المواضيع التالية: الوحدة، الغياب، الترقّب، الذكرى، بل أيضاً اللايقين الذي ينجم عن افتقاد كل منحى الحياة. وإن تساؤل الشاعر عن قيمة تعبير اللفظة الرمزي، وعن الكائن البشري الكئيب الغامض الذي يتوارى خلف عالم الظواهر، تساؤل يقترب من الأسئلة التي سوف تطرحها النزعة الوجودية على ذاتها. لكن بداية الحرب العالمية الثانية وواجب الالتزام الذي سيطال الأدباء الإيطاليين، سيضعان ختاماً لتنمية الشعر المُستغلق.

مسألة الوجود البشري:

إن هذه المسألة حول قيمة الوجود البشري، التي كاد يُلامسها شعراء المنحى المستغلق، كان من الواجب طرحها مجدداً خلال الحرب وخاصة فور نهاية الحرب؛ إنّهُ الوجود الذي شاهد انهيار جميع الأيديولوجيات المتطرفة، وأقله إيديولوجيات اليمين. وفرَضت أهميةُ هذه المسألة نفسها في أقطار أوروبا جمعاء، على صعيد الحياة العملية وعلى صعيد الفلسفة والأدب، على السواء.

منذ عام (١٩٣٨)، كتب سارتر: «الغثيان» Nausée، وبطل القصة هذه، أنطوان روكانتان، قد استولى عليه قرف شديد وبمقدار متصاعد فكان ذلك الغثيان من وجود الإنسان. وطرح، في مبحثين ينحيان إلى المستقبل، برنامجاً حقيقياً للذهن والعمل: وذلك في «الكائن والعدم، مبحث أنطولوجيا علم الظواهر» (١٩٤٣) و«المذهب الوجودي مذهب إنساني» (١٩٤٦) فتناول صُلب المشكلة في ذاك العصر، طارحاً كمسلمة أن قدر الإنسان ليس شيئاً آخر سوى وجوده. وتصور سارتر هذا الوجود كواجب خلق الإنسان ذاته مجدداً (Re-créer) ودون هوادة، أي واجب نفْيه نفياً دائماً «الكينونة» [المطلقة] التي مثّلها المرءُ حتى اللحظة الراهنة. فالإنسان، في رأي سارتر، لا يمتلك أي شيء آخر وليس هو أي شيء آخر سوى حياته الخاصة. وبالتالي، لقد انتهى عصر حركات الجماهير، ونزعات الاشتراكية الجماعية والأيديولوجيا. وانتهى، في نظره، العصر بنقطة نهائية ألا وهي: الوجود الحر والمنفرد للكائن البشري في ساعة «الصفر» (Stunde Null).

الشعر والموسيقى

«إنه شعر الفقراء، الشعر الضروري
كمثل رغيفٍ عند انبلاج كل فجر».
(غابريل سيلايا Gabrial Celaya،
يُنشده باك إيبانيّيز)

كتب بول كلوديل Paul Claudel، عام (١٩٣٧): «إن التاريخ الأدبي الذي يحرره أناس ذهنّهم ضيق، ولهم رأي لا يرجعون عنه وينطوي على ثغرات مدهشةَ، وعلى صنوف من الظلم هائلةَ تشوه هذا التاريخ.» ومن بينها، هناك بادئ ذي بدء، المكانة الهزيلة الممنوحة للأغنية. فقلب الأطفال، كما هو قلب النساء والرجال، يلبث أصم السمع بعنادٍ حيال الجم من الإنشادات الغامضة، وفرةٍ من المقالات المسهبة شبه البطولية، والجم من الحذلقات والتصنّعات التي يحاول الناس أن تُحشى معدتهم بها. لكن، حالما يسمعون لازمات تُغنى على غرار: «على جسر الشمال» أو «قرب فتاتي الشقراء»، أو «فارس العسَس»، فنفوسُهم تعتزّ فوراً، وتستنير عُيونهم، وتُشَرَّعُ أمامها أبواب الحلم الإلهية، أبواب الخيال المبدع، أبواب ما يدعوه دانتة Dante «الحب الجميل» ويستطرد كلوديل بقوله: «الشعر والموسيقى لا بد أن يكونا، على غرار الرسم، وقفاً على أهل الثقافة وأصحاب المَحْبَرَة، هؤلاء العاطلين عن العمل الذين يُطلق عليهم الشاعر الفرنسي رامبو لقب «القاعدون» Les Assis».

القيثارة والنزعة الغنائية Lyrisme:

عديدة هي الروابط التي توثق الأدب بالموسيقى: فالأدباء، ولاسيما الشعراء منهم، سريعو التأثر بتناغم الجملة وإيقاعها، ويسعون إلى النفحة الموسيقية، ويحاولون أن يجدوا كلمات من شأنها إثارة نغمة الأصوات. وعلى صعيد آخر، أحياناً ما يُوقف الأدب بعض التطورات على الموسيقى، عندما يصف أشخاصاً في طور عزفهم على آلة موسيقية، أو أيضاً حينما يُموضع الحوادث الروائية خلال حفلة موسيقية أو حفلة راقصة، فيصف جوّها، مبتكراً شبكة كاملة من الأحاسيس. وأخيراً، فإن الأدب والموسيقى بمقدورهما الاقتران، فيكونان معاً عملاً بذاته واحداً. فينجب هذا الاقتران عندئذٍ أساليب متطورة على غرار الأوبرا، والأوبرا الهزلية، والأوبيريت، وحتى الكوميديا الموسيقية، أو يُولّد صنوفاً من التأليف على مزيد من الاقتضاب والوجازة، والأغاني. فالأغنية الشعبية أو البارعة في الإتقان، عند التقاء الكتابة والشفوية، تظهر، في تاريخ أوروبا الأدبي، بمثابة توليفةٍ تنقل الشعر نقلاً متميزاً.

ثراء عظيم من الوحي والإلهام:

ليست الأغنية أسلوباً شديد التماسك والتراص، بل على نقيض ذلك، إنها مدموغة بتنوع عظيم. ففي العصور الوسطى، مثلاً، نمت نمواً موازياً في أغنيات المآثر والمفاخر التي تنتمي إلى الملاحم، فهي إلهام غنائي عشقي؛ وفي أُسِّ فن المنشدين القروسطيين المتجولين [أو الشعراء الجوّالين Troubadours]، التي انتشرت في مجمل أقطار أوروبا، وقد تم الإحساس بها، خاصة، لدى الشاعر الليمبورغي [من إقليم ليمبورغ في هولندا] هيندريك فان فيلديكة: فهو في نتاجه الشعريِ الذي نظمه ما بين (١١٧٠) و(١١٩٠)، قام بدور وسطي ما بين التقليد البروفنصالي الفرنسي والـ «مينسانغر» Minnesanger الألمانيين.

طوال عصر النهضة [القرنين ١٥ و١٦] وخلال القرن السابع عشر، تساكنت نوعيات كثيرة من الأناشيد والأغاني. ونعم النشيد الديني بتنمية عظيمة: فالشعراء، من كاثوليك وبرتستانت على السواء، نظموا أناشيد يمجدون

فيها إلّهم وإيمانهم. وشّكلت أيضاً الحوادث التاريخية مصدر إلهام له أهميته. وهكذا، في البلاد المنخفضة الشمالية، أدت حركة الإصلاح والقمع التي نجمت عنهما إلى إنتاج أغاني الشهيد، وجُمعت في ديوان «تضحية الرب» (١٥٦٢). والنشيد الوطني الراهن لمملكة البلاد المنخفضة «أغنية مسيحية جديدة» تم تأليفها في مطلع عام (١٥٦٨)، ويذكر النشيد بإخفاق «حملة نهر الموز»، وفي الحين نفسه، يلبث نشيد ابتهال، ومرافعة دفاع في ذهن الشعراء الفُصحاء. ونحن هنا في صدد خليط فريد من نوعه تماماً، وفي صدد النشيد الوطني الوحيد الذي لا يتحدث عن مآثر مجيدة، بل عن إخفاق وهزيمة.

ومن جهة أخرى، ازدهرت أغنية العشق، التي دَمَغها بوسمه روح البلاط [الملكي] وهي أغنية زاولها أدباء ومؤلفون عظام، كما فعل الفرنسيان: كليمان جانوكان Clément Janequin (نحو ١٤٨٠-١٥٥٨)، وبيير دو رونسار Pierre de Ronsard (١٥٢٤-١٥٨٥) وأخيراً، ثبّت التقليد الشعبي حضوره في أغنيات تزدان بمواضيع متنوعة تصاحب الحياة اليومية، كما هي أغنيات الشراب، أو أغنيات الأعراس، أو أغنيات الجنود، أغنيات الهجاء، أو أغنيات هدهدة الأطفال.

ويرتدي ثراء الأغنية الشعبية هذا مظهراً يُثير الاهتمام وخاصة في اليونان. وتشكل فيها اللغة الشفوية بأبياتها الشعرية، حتى القرن التاسع عشر، ممارسة يومية، فبنت بذلك ثقافة على هامش الكلام المنطوق المطوّر، وعلى هامش التقليد العلمي والأكليروسي. وفي هذا المنظور بالذات، تميزت على نحو متدرج، وانطلاقاً من القرنين ١١ و ١٢، عدة نماذج للأغنيات. وإن حياة البلاط لمستبدي آسيا الصغرى أثارت ازدهار أغنيات ملحمية تمجد القوة، وقيمة الحكام الأوائل وعظمتهم، وروت مجابهتهم الإمبراطور، ونضالاتهم على مسلمي الغرب les Sarrasins وتجابهاتهم مع المخلوقات الأسطورية (التنانين والوحوش التي تجسد عداوة الطبيعة) وحتى مع الموت.

من هذه الأغنيات، المدعوة «أكّريتيك» akritiques [أي أُغنية يونانية إبانَ الاحتلال التركي]، سوف تلد الموشحات الغنائية ballades التي - باستنادها

على خلفية أسطورية – تصف التصرفات البشرية. وهناك مجموعة أخرى من الأغنيات وتدعى «كليفتيك» Klephtiques [أغنيات المقاومة المسلحة] التي ظهرت في القرنين ١٨ و٢٠. وهي تمجد البسالة لدى قُطّاع الطرق أو المجموعات اليونانية المسيحية المسلحة – الــ كليفْت – في كفاحهم ضد الأتراك الألبانيين. وطوال هذه القرون كلها، كانت أغاني النواح، lamentatios، الرثاء، الأعراس، الحب، الهدهدة، تتكون من المنحى ذاته لتقليد يرتبط بالأرض، وقلما تجذبه الماورائيات، ويقوم بالأحرى على الواقع الاجتماعي.

في ألمانيا تُعرب تماماً أغنية «الليدة Lied» [أغنية شعبية] عن تعقيد كتابة الأغنية. ولعلّ أغنيات الليدة قد كانت تراتيل دينية، أو أغاني عشق أو هجاء؛ وقد ظهرت منذ العصر الوسيط، وتتالت حتى القرن ١٩، وأذاع شهرتها موسيقيون كمثل شوبرت، وشومان، وبْراهمز؛ وكذلك فعل شعراء مثل أوبيتز، ونوفاليس، وبْرنتانو. ومن الممكن تمييزها حسب المواضيع المطروقة: أغاني تاريخية، اجتماعية، ما ورائية، رحلاتية (أناشيد كارمينا بورانا)[1] إلخ... وبمقدورنا، أخيراً، أن نصنفها حسب مصدرها، وطابعها الشعبي، وإعدادها الفني، فيما نأخذ في الحسبان مؤثرات متبادلة ونتائج العدوى والتداخل.

تطورت في العديد من الأقطار أشكال نوعية للأغنيات، على نسق الفلامنكو (Flamenco) في إسبانيا، أو الفادو (Fado) في البرتغال. وهناك أغنية تتسم بأهمية خاصة وهي: الموشح الغنائي (Ballade) الإنكليزي. وإن تعريف هذا الأسلوب قد أثار الكثير من المساجلات والمناقشات. ففي «موشح التقليد الغنائي» (١٩٣٢) اقترح غوردون هول جيرّولد ما يلي: «الموشح الغنائي أغنيةٌ فولكلوريةٌ تحكي حكايةً ناقدة تشدد على الوضع الأساسي المؤسف، وترويها تاركةً سلسلةَ الحوادث تجري طوال المقال، وترويها بوجهٍ موضوعي، بمعزل عن التعليق أو التدخل أو التحيز Partipris الشخصي».

---

(١) قمتُ بترجمة هذه الأناشيد؛ ونشرتها مجلة الحياة الموسيقية التي تصدرها وزارة الثقافة وذلك في عام (٢٠٠١)، العدد ٢٥ ص. ٢٣٩-٢٧٢ [المترجم].

وتَجدُر بنا إقامة تمييز ما بين الموشحات الغنائية الشعبية المغفلة المعدّة حتماً للغناء، والموشحات الغنائية التي لبث يكتبها شعراء يتقيّدون بروح الأسلوب، ولم يؤلفوها، بالضرورة، لكي تُغنى. وهناك موشحات شعبية تم تداولها في بريطانيا العظمى انطلاقاً من نهاية القرن ١٨. ومنذ الفترة الرومانسية، بدأت تؤثر بعمق في نتاج الشعراء، مثل وُوردزوُورث الذي اقتبسها محاولاً أن يقلد لغة أفراد الشعب التلقائية. وفي عام (١٨٩٢)، لم تزل موشحات فرقة الحراسة لمؤلفها كيْبلينغ ذات نغمة تميّزت بالمزيد من القساوة، وقد تأثرت بموشح الشوارع، وبالإعراب عن حياة الجندي في المستعمرات.

خلال الفترة الرومانسية، اتسمت عدة قصائد بأسلوب الموشح الغنائي كما في «البَحّار العجوز» (١٧٩٨) للأديب كوليريدج Caleridge، وفي «السيدة الجميلة دون شفقة» (١٨١٩) للكاتب جوهن كيْتز John Keats. لكن أشهر موشح من جميع موشحات القرن التاسع هو، دون جدال، «موشح سجن ريدينغ» (١٨٩٨) للكاتب أوسكار وايلد Oscar Wilde. أما في سكوتلاندا، فمارست الموشحات على الشعراء تأثيراً مشابها: «الزمان القديم الجميل» للشاعر بورنز Burns؛ ولا يزال هذا الموشح حتى أيامنا هذه أغنية تقليدية لعيد رأس السنة الجديدة. وقد أنتج والترسكوت سلسلة من الموشحات السكوتلاندية تحت عنوان: «أغنيات التخوم السكوتلاندية» (١٨٠٢-١٨٠٣).

الأغنية السياسية في عقد الثلاثينات:

أخذت أغنية الحانة تظهر ما بين الحربين ونعمت بتطور عظيم. وغالباً ما ارتدت مظهراً واقعياً، كما لدى كووس سْبينهوف (١٨٦٩-١٩٤٥) الذي كتب، في البلاد المنخفضة، أعمالاً ميلودرامية [ميلودراما: تمثيلية عاطفية مؤثرة] لها من النبرة ما هو مباشر وشعبي. وفي ألمانيا حيث ازدهر بصورة أخص أسلوب هذا التعبير، استعاده بعد حين مؤلفو المسرحيات الذين أدخلوه في نتاجهم ليجعلوا منه وسيلة للمشاقفة حيال سير عمل المسرح تقليدياً ووسيلة لسلاح سياسي.

وشَرَّعَ هذه الطريقَ الأديبُ فرانك فيديكيند وكان كاتباً ومُغنيّاً؛ وتَبِعَته، بعد قليل شخصيات هامة من المسرح الألماني: بيسكاتور، ودولّير، وبْريخت. وحسب عقلية المسرحيين هؤلاء، فإن دمج أغنيات شعبية ظل يسعى إلى اجتذاب المتفرجين من منبت شعبي، فيما أتاح اللجوءُ إلى الجاز إثارةَ ذكر العالم الجديد والتقدمي في أمريكا. وهكذا، في مسرحية أرنست تولير: «هيا! فنحن نحيى!» (١٩٢٧)، كانت تُسهم التكنولوجيا، والراديو، وموسيقى «الإيقاع السريع» في خلق جو من العصرية المؤلمة في ألمانيا وهي على قيد بلبلة سياسية شديدة عقب حوادث التهديم وصنوف الإذلال الناجمة عن الحرب العالمية الأولى.

أما برخت فرأى أن دمج الأغنية في النص الدرامي جزء جوهري من المسرح الملحمي. واعتبر هذا التكامل عنصراً مهدئاً يُسجل حيناً من الراحة في النص، ويخلق تأثيراً تباعدياً distanciation إذ يحث الجمهور على أن يتخذ موقف تفكّر هادئ إزاءَ جملة الحوادث على خشبة المسرح. وراح برخت يعمل متعاوناً مع عدة مؤلفين موسيقيين، ومنهم: هانس أيْسلر، وكورث فايْل، اللذين كانا يمثلان تصوراً موسيقياً يدمج لغة الجاز وينبذ أُسلوب مالِهر وشتراوس؛ وذلك للمزيد من الوضوح والخفة في التعبير.

أنتج برخت وفايْل Weil أصنافاً من الأوبرا القصيرة كمثل «ماهاغوني» (١٩٢٧-١٩٢٩) و«نهاية سعيدة» (١٩٢٩). بيد أن نتاجهما الأوسع شهرة هو «أوبرا أربعة فلوس» (١٩٢٨). وسعياً منهما إلى تفادي كليشيات الأوبرا التقليدية، أدرجا فيها موشحات غنائية للشاعر الفرنسي فيّون (Villon) [القرن السادس عشر] وكيبلينغ. وكانت الأغاني تؤدي إلى أسلوب عنيف يتوخى عزل الكلمات عن الموسيقى. وظل انتقاء المغنين من المسارح والحانات يفوق الانتقاء من الأوبرا. وإحدى مغنيات برخت البارعات، وتدعى لوتّ لينْيا، وضحت بشكل ذي دلالة، أنها انتُخبت لتمثل في المسرحية، لأنها كانت تَجهل الموسيقى. وذلك لأن برخت أراد متعمداً العزوف عن أسلوب الأغنيات المشفوع بالمسرح البرجوازي التقليدي. فكان عليها أن تتميز تماماً عن الحوار، وتقوم بدور تفسير للنص، فيما ترتب على المغني أن يقوم بعرضٍ لتسلسل الحوادث أكثر من عرض ما تتصف به مشاعره.

التنوّع المعاصر:

منذ الحرب العالمية الأولى، لَقِيَ تطور الأغنية، التشجيعَ من جراء ظهور تقنيات البث السمعية / البصرية ، وجرى ذلك على نحو متنوع، وراح تفوق أهمية ما هو إنغلو / ساكسوني يفرض نفسه، في أعظم الأقطار الأوروبية. بيد أن الهويات القومية لم تُطمس من جراء هذا التفوق.

لا يستطيع المرء أن يسمع غناء جاك برْل دون أن يطرح على نفسه مسألة الجنسية البلجيكية. وبث كل من براسّانس، وتْرينيه، وفيرّيه، في النصوص الشعرية حياة جديدة، مع دمج هذه النصوص في الموسيقى والغناء. وأقامت أغنيات ثيودوراكيس حلقة وصل ما بين يونان الأمس ويونان اليوم. وصارت أغنيات أوكوديافا أدوات للمشاققة حول الأيديولوجيا السوفييتية الرسمية. أما باكو إيبانْييز، في اسبانيا، فراح يذوِّد في أغنياته بشعبه المقهور.

ولد جاك برِل (Jacques Brel) في العاصمة بروكسيل (١٩٢٩-١٩٧٨) ولبث يتغنى على نحو متناوب، بالحنين إزاء المسحة الشعرية في المشاهد الطبيعية والكائنات البشرية في «البلد المنبسط السهل» (١٩٦٢)، وبصعوبة الحياة: «التشيّخ» (١٩٧٧)، معرباً عن انقشاع الأوهام وتباريح الحب: «متركيني» (١٩٥٩)، وعن النزعة الواقعية في حياة سخية لا كابح لها: «أمستردام» (١٩٦٤)؛ بل أيضاً عن تفاهة الحياة البرجوازية المتواضعة ذات الأفق المحدود: «البرجوازيون» (١٩٦٢).

نظم جورج بْراسينس (Georges Brassens) (١٩٢١-١٩٨١) قصائد تزدان بنبرات تناهض الأعراف والتقاليد، وتتميز بنغمة شعبية. كان مؤلفاً موسيقياً ومغنياً يمنح الأغنية الفرنسية إشعاعاً عظيماً مع أغنياته: «الغول»، و«الأوفرنْيا»، وأيضاً «الرفاق أولاً».

أما لِيُو فيْريْه (Léo Ferré) الذي ولد في مونته كارلو عام (١٩١٦)، فقد كان أديباً بأصالة التعبير، وروائياً؛ فنشر «بونوا البؤس» (١٩٧٠) حيث مزج نزعة هلوسة الأحلام (Onirisme) بالنزعة الواقعية. وكان شاعراً فذّ البراعة في الكلمة، وإحساساً بالصورة، جَعَلا منه متابعاً لمذهب السوريالية، وقد برع

في تجديد المواضيع الغنائية عن هروب الزمان، والموت والتمرد؛ وتغنى بالحب والفوضى التي يُعرفها بوجه موفق جداً، في «وصية فونوغراف» (١٩٨٠) بأنها «صياغة اليأس السياسية». وكمؤلف موسيقي، تمرّس بالأساليب كلها مشفوعةً بجميع الإيقاعات، والتقاليد الشعبية حتى «الأوراتوريُو» Oratotio هذه: الموشحة الدينية التي نظمها منطلقاً من «أغنية المحبوب التعيس» للشاعر الفرنسي أبولّينير (Apollinaire).

ولكونه معجباً بالشعراء الكبار، ساهم في الكشف عنهم لدى الجمهور بفضل اقتباسه بالموسيقى للعديد من نصوص روتبوف، فيون، بودلير، فيرلين، رانمبو، أبولّينير، أراغون. وهو في نهاية المطاف، المعبّر الفذ بصوته الأخاذ وبحضوره المثير للمشاعر. وتندرج بعض نصوصه في عداد قصائد القرن العشرين العظيمة. وإن تفجر الكلمات والصور، الذي يمهر بوسمه تعابير فيريّه ويتجلى في هذه الفقرة من هذه القصيدة «من الألوان القزحية جمعاء»:

«من جميع الألوان قاطبه
من الأصفر إلى عرض البضاعةَ
حين تلبث العقول في زيغان
وعندما يقتسمها «فانصان»[١]
وحينما تقلب الفيدَريذه
من الشقاء الصفحه
كما تنقلب الأتربةَ أمام الحقيقه
من الأصفر في الرياح
حين يدَرغب اللقاح
وحين تأزف الساعةَ الدقيقه
وتُرَقِّصُ خلايا النحل من الروك رقصه
وحينما تضع مَرْوها نحلةً من النحل

(١) اسم علم: Vincent.

وعندما تحين ساعات فرز العسل

ومتى تبدو الوليمةَ الخبيثة

هابطةَ من جَلَدِ السماء

لكي تضحك أخيراً ضحكةَ خرقاء

في متّجر البضاعةَ العميمةَ».

[قصيدة خاليةَ من أي تنقيط: المترجم]

ما بوسعنا أن ندعوه الأغنية الشعرية قد ازدهر أيضاً في اليونان. وبعد أن وُلدت عقب الحرب العالمية الثانية، حظيت بازدهارها الكامل انطلاقاً من سنة (١٩٦٠) بحثٍ من مؤلفين موسيقيين: مانوس هانجيداكيس (من مواليد ١٩٢٥) ولاسيما ميكيس ثيودوراليس (ولد عام ١٩٢٥). وباعتمادهما تقليد اليونان الموسيقي، اقتبسا إلى الموسيقى نصوصاً شعرية نظمها كلاهما ذاتياً أو استمداها من شعراء الأجيال السابقة (سولوموس، بالاماس، كاريوتاكيس) أو من شعراء معاصرين لهما (سيفيريس، إليتيس، ريتسوس). ومنح هذا الاقتباس الموسيقي نتيجة حميدة جعلت الجمهور الكبير يتآلف مع الشعر الحديث، قائماً بعمله، نوعاً ما، كعمل تفسيري. ومن جهة أخرى، إن هذه الأغنيات، خلال الحكم الديكتاتوري، وفيما لبثت تنقل مضموناً قومياً بكامله، ومضموناً سياسياً، قد شكلت وسيلة كفاح على القهر والاستبداد. أما الجيل الجديد من المؤلفين الموسيقيين – ومن بينهم: يانّيس ماركوبولس، يانّيس سبانوس، ديونيسيّس سافو بولس، كريستوس ليونديس – (وهم يلتزمون بهذا التقليد)، قد أفلحوا في تطويرهم طريقة أصيلة، وبشكل أخص حريصين على المواضيع الغنائية عن الحب والطبيعة.

في الاتحاد السوفييتي، وخلال فترة بكاملها، احتلت الأغنيات الجماهيرية الرسمية مكانة مهيمنة. ومنحت الموسيقى دوراً هاماً فكُرست مهمتها العاطفية لقيامها بتأثير على النزعة النفسية لدى المستمعين. وغالباً ما تُلخص الكلمات، البسيطة والمقتضبة، في تعابير قريبة من الشعر الشعبي، فمن شأنها أن تُرسَّخ في ذاكرة جمهور العامة. أما النص الذي تكبحه الموسيقى، والمسلوخ عن ميزة شخصية، فهو يُصمَّم بقصد ضم السكان في

شعب سوفييتي واحد. وفي ختام عقد الخمسينات، ولدت أغنية مؤلفٍ يُناوئ هذا التقليد. وفي ما كان يدعى أغنية «درع الشاعر البطولي»، تتلخص الموسيقى في مواكبة دون محسنات بالقيثارة وتشدد على مضمون النص الذي غدا متفوقاً بأهميته. ولم يتطور التصميم هذا على خشبة المسارح، لكنه برز إبان اجتماعات اتسمت بخالص الود.

ومن ثم، تراجع المنحى المهني إزاء صدق الهواة. ولم تُعدْ هذه الأغنيات للجماهير اللاشخصية بل للأصدقاء، بل لمن تم تلقينهم. فغدا الفرد والفردية السمة الثريّة المسيطرة لهذا النمط من التعبير الذي يقومون بتجديد جملة مواضيعه وأساليبه. وقد استمدت أغنية «درع الشاعر البطولي» إلهامها من الأساليب التي نبذها التصور الرسمي، على غرار الأغنية العاطفية الحضرية، والأغنية العاطفية البوهيمية، وأغنية السوقيين، وتقليد الحكايات الصغيرة الشفوي. وثمة ثلاثة أسماء توضح هذا المنحى من الثقافة السوفييتيّة: ألكسندر غاليتش (١٩١٩-١٩٧) مؤلف أغاني / مشاهد للقدح والهجاء؛ فلاديمير فيسوتسكي (١٩٣٨-١٩٨٠) الذي قدّمَ، في أغنياته المونولوجية مروحة كاملة من أوصاف شخصية لمواطنين سوفييتيين؛ وبولات أوكوديافا (من مواليد ١٩٢٤) وقد ظهرت أعماله بشكل قصائد غنائية على طريقة الأغنيات العاطفية الحضرية.

لم تقتصر الأغنية الأدبية على هذه البلاد وحسب. فقد شكلت ظاهرة عامة في مجمل أقطار أوروبا. ففي اسبانيا بوسعنا أن نذكر بصورة خاصة: خواكيم دياز، وماري ترّيني، وألبير توكورتيز الذي اقتبس إلى الموسيقى قصائد حديثة العهد جداً (كويفيدو، غونغورا) أو قصائد من الزمان الراهن (ألبيرتي، سيلايا، بلازدي أوتيرو...)

في هولندا، نقلت الأغنية في غالب الأحيان فكاهة ظريفة تبرز العناصر المأساوية في الحياة اليومية، كما هو الأمر في نتاج الأديبة أني شميدت (من مواليد ١٩١١). وظهرت في ايطاليا، منذ ختام الحرب الأخيرة، جملة جديدة من المغنين /المؤلفين/ الموسيقيين، ويُدعَون الـ «كانتاتوري Cantatori» [أي: المُغنين]. وينتمي إلى هذه الجملة باولو كونتيه Paolo Conte.

غارسيا لوركا (١٨٩٨-١٩٣٦)

«لستُ إنساناً، ولا شاعراً، ولا ورقةً، بل نبضةَ قلبٍ جريحٍ يستشعر ما وراء هذي الحياة».
(فريديريكو غارسيا لوركا Lorca Frederico Garcia، شاعر في نيويورك)

لوركا: أسطورة وواقع حقيقي:

كان بابلو نيرودا يقول إن ثمة لوركا مزدوجاً، لوركا الأسطورة ولوركا الحقيقي: وبغية دراسة آثار فيديريكو غارسيا لوركا الأدبية، لابد، دونما شك، ألا ينساق المرء إلى جو الخرافة التي يغذيها الشاعر بذاته وتحيط، منذ البداية، بحياته ونتاجه الأدبي، والتي عززها موته العنيف في الثماني والثلاثين من عمره. فإن إعدام الشاعر وتشتت كتاباته الأصلية إبان الحرب الأهلية الإسبانية (١٩٣٦) يفسّران سبب افتقادنا حتى الآن طبعةً كاملةً لعمل هائل، ولماذا تظهر مجدداً كتابات له أصلية ظهوراً منتظماً.

ولد لوركا في أسرة من البرجوازية المتوسطة، وأمضى سنواته الأولى في سهل غرناطة Granada: وهناك تلقن الطبيعة، والأعراف، والأغنيات الشعبية التي سوف تنعكس في عدد وفير من صفحاته. وفيما بعد، جمع ونسّق بضع أغنيات فولكلورية من غرناطة؛ ولعل هذه هي أغنيات قد فُقِدت في أيامنا لو لم يفعل ذلك. وإن دروس الموسيقى التي تلقنها في طفولته، وحسّاً شديداً بالإيقاع والتناغم، وصداقته للمؤلف الموسيقي مانويل دي فالاّ، إن كل هذا قد دعاه إلى عدم نسيانه أبداً، حين

يكتب، تُعدّ بيت الشعر المتسم بالنغم والإيقاع. وفي مدينة غرناطة، باشر لوركا دراسات الحقوق والآداب والفلسفة؛ وفيما بعد، مكث في «مقر الطلاب» بمدريد حيث التقى بكُتاب آخرين وبمفكرين سوف يُشكل معهم ما قد دُعي «جيل الـــ ٢٧».

لوركا الشاعر:

منذ أعمال لوركا الأولى: «ديوان قصائد» (١٩٢١)، «أغنيات» (١٩٢٧)، «قصيدة الأغنية العميقة» (١٩٣١)، نستشف نزعات شعره الثلاث: التقليد، التجديد، المنحى الشعبي، أو بتعابير أخرى: التقليد المتسم بالعلم، التقليد الشعبي والطليعي. وهذه النزعات المتمادية، المُنغمّة، المهيمنة على نحو دوريٍ متبادل، سوف تواكب آثاره وتلازمها، متأقلمة فيما بينها وبالتبادل، فتفلح في خلقها هذا العالم الشخصي والغامض، حيث الحب والشهوات، والاستلاب والموت، تتجلى أو تتوارى، تتأكد أو تتنافى.

ونجد أفضل مثال على التقليد الأريب البارع في «سونيتات الحب»، هذا العمل الذي باشره لوركا عام (١٩٣٥) ولم يُنجزه. وأحياناً ما يُعَنْوَنْ بـــ «سونيتات الحب الغامض»: وهنا تلميح مباشر إلى موضوع بات مذكوراً عند القديس حنا الصليبي Jean se la Croix (١٥٤٢-١٥٩١) في قصيدته: «ليل النفس الغامض» وهذه هي قصيدة لوركا:

سوناتا الشكوى اللطيفة

«أختشى أن أفقد روعةَ ناظرَيْكِ

ناظرَيْ دمثالْ

وهذه النبرة التي يأتي بها

ليلٌ من لَيْال قمراء

وقرب صدغي يدعها

فهي نفحةٌ من شذاك

وهي الفريدة من عبيرك

ولست على الحدوة هذي وفي اكتئاب

سوى جذع دونما أغصان

والأشد تبريحاً لي من العذاب

أني أفتقد الزهرة واللباب

وأفتقد غضار التراب

قد يفوّت مني دود العذاب

إن كنتِ الكنز الذي أكنّه في سريرتي

وصليبيَ العذبَ وما غرق فيَّ من أوصاب

وإن كنتُ لجلالتك كلباً من الكلاب

واحسرتاه! فاحتفظي بالخير قد تحصّلتُه لي

ولكي نهرك بالحسنِ والجمال تُنَمِّقي

هذه الأوراق، فإليك

من خريف أمسى في يباب!»

(غارسيا لوركا: «سونتات الحب الغامض»)

كان التقليد الشعبي والفولكلور في الأندلس مفتاحاً آخر لشعر لوركا، وبخاصةٍ في «قصيدة الأغنية العميقة»، وفي ديوان «أغنيات غجرية إسبانية» Romancero Gitano (١٩٢٨)؛ وبهذا الديوان بلغ لوركا النجاح. بيد أن الشعبيةَ المحيطة به، ولم يكن للشاعر أمل فيها، باتت بسرعة خانقة: فقد رأى نفسه سجيناً لموضوع لم يدرك القراء منه كاملَ البُعد الرمزي. فالجيتان Gitano [أي الغجري] يلبث قبل كل شيء النموذجَ القديم «للمُضطَهد»، «للمُهمَّش». كذا قال لوركا أكثر من مرة مُعرباً عن تعاطفه مع المستضعف،

أكان غجرياً أو زنجياً أو يهودياً. وإن قراءً عديدين، في ذاك العصر والآن أيضاً، يقلصون تعبيرية expressivité هذا الكتاب وسمته الجمالية، إذ لا يرون فيه سوى غجري ومأساة عالم الأندلس.

أحد هؤلاء الرومانسيروس أي: الرومانسيورو [المُنشد الإسباني] النَوْمَاشي somnambule [النائم وهو ماش][1] يجمع المواضيع الشعبية، العزيزة على لوركا، واندفاعاً حاذقاً إلى التجديد، وعلى شيء من النزعة السوريالية، يتيح للكاتب أن يصف مشهداً حيث تختلط حقيقة الواقع والكابوس في الحلم. فالأشخاص، والضّجيج، والكلمات، وكل شيء ينغمس في ضباب أخضر لا يكشف إلا نتفاً من قصة حب، وملاحقة، وموات. ثمّ يسعى الغجري الجريح إلى مكان هادئ لكي يلفظ هناك أنفاسه الأخيرة متوخياً لقاءً أخيراً مع حبيبته الغالية التي تظل متكئة على عِدْوَةِ بئر، وتبدو ميتة هي أيضاً، أو لعلها مُنهكة وحسْب، من جراء الانتظار. وإن منشود الغجري المزدوج سيكون عبثاً، فالموت وحده لا يزال أكيداً.

من حزيران / يونيو ١٩٢٩ إلى آذار / مارس ١٩٣٠، أقام لوركا في الولايات المتحدة وفي كوبا. وقد ترجم لوركا التأثير العاطفي المباشر الذي تركته فيه ملاحظة المجتمع الأمريكي الشمالي في: «شاعر بمدينة نيويورك». وفي هذا الكتاب، الذي نُشر عام (١٩٤٠)، يبقى تأثير نزعة السريالية تأثيراً جلياً. ومع ذلك، ولئن بقي الابتكار المتأتي من الصدفة، والمنحى الأوتوماتيكي النفسي، مستمرّين في هذه الصفحات، فإن لوركا لا يتورط البتّةَ في استخدامه الميكانيكي الخالص للتقنيات الموالية للسوريالية. وهنا لا يزال كل شيء اختياراً متعمداً. وإن وجهة النظر المميزة بالأكثر هي الوجهة «الأوروبية» إزاء جهنم «وول ستريت».

شاهد لوركا «الخميس مساءً»، أي مسرحية نيويورك عام (١٩٢٩)؛ وعرف الشوارع التي سُلخت عنها إنسانيتها، والنوافذ حيث – كما قال هو –

---

(١) من نحت الأديب أحمد حسن الزيات [المترجم].

لم يعد لأحد وقتٌ أن يرى مرور غيمة في السماء. وبالتالي، سوف يكون المنحى الأوروبي المعارض لأمريكا، هذا المنحى العوالمي [الكوزموبوليتي]، إحدى ميزات نتاجِه الأدبي. وفي العديد من القصائد المكرّسة لقضية «السود»، أعرب الشاعر، مرة أخرى، عن تضامنه مع الزنوج المقهورين. وفي الجزء الأخير من الديوان، الجزء الذي دُعي على نحو بليغ الدلالة: «هزيمة صوت الحضارة»، راح يستذكر بحنين أوروبا التي رُمز إليها بمدينة فييناً. واختلطت التلميحات إلى حب مفقود بذكرى مشهد طبيعي ينغمس في الكآبة.

لوركا مؤلف مسرحي:

ينعم لوركا المؤلف المسرحي بمواهب لوركا الشاعر ذاتها: حدْس، تنوع الأساليب والموارد، الاهتمام بعصره، إعراب عن مشاعر وعن أوضاع تشمل العالم. وتتواجد ثانية مواضيع قصائده في نتاجه المسرحي أي: التوق إلى أن يُحبَّ، استلاب العُزلة، تهديد الوفاة الصامت، النزاع ما بين الحرية والسلطة. فبَرَزَ، منذ مسرحيته الأولى: «أذية الفراشة» (١٩١٩)، التجابُه ما بين الحلم وحقيقة الواقع، التجابه الأساسي في جميع مسرح لوركا. ومنذئذٍ، وعقب بضع مسرحيات من أجل «غينيول» Guignol، تبدت أساليب وصنوف من القلق جعلت من هذا المسرح استثناء في المشهد العام للمسرح الإسباني خلال ذاك الزمان.

في عام (١٩٢٥)، كان نجاح مسرحيته «ماريانا بينيادا» (بطلة الحزب الليبرالي التي أعدمت في غرناطة سنة ١٨٣١ لأنها طرزت راية من أجل المتمردين) وفيما بعد ببضعة أعوام، تبعه نجاح «عرس الدم» (١٩٣٣)، فهذان النجاحان جعلا من لوركا مؤلفاً مسرحياً يجدر به نهائياً الاحترام. وكمثّل «عرس الدم»، أتت مسرحية «يرما» Yerma (١٩٣٤) ثم «بيت بيرناردا آلبا» (١٩٣٦) فهما مأساتان تثيران ذكرى عالم الفلاحين. ومكث الموت فيهما دون انقطاع، بطريقة أو أخرى، المنفّذَ المحتوم بالنظر إلى أفرادٍ

يرومون حياة كمالٍ نزيهة عن كل مراعاة. وكانت غالبية الأشخاص من النسوة (ولإحدى مسرحياته المأساوية عنوان ثانوي «مأساة نساء في القرى الإسبانية» وهن اللواتي يرمزن، (على غرار الغجر والزنوج في آثاره الشعرية)، إلى الكائنات المهمّشة والمقهورة opprimés، هؤلاء الذين يستسلمون دون أن ينعتقوا من توقهم الملحاح إلى الحرية.

ثمة عملان آخران، لم ينجزا وصدرا عقب وفاته، أي: «كوميديا دون عنوان»، و«الجمهور»، وهما عبرّ البحث عن الأسلوب، وبمواضيعيّتهما [أي بجملة مواضيعهما thématique] المجردة بمقدار أوفر، واللامادية بمقدار أشد، يُبديان مدى فيض الكمال الذي ارتقى إليه.

سيفيريس (١٩٠٠-١٩٧١)

«ما الذي تسعى إليه نفوسنا، في ارتحالها....»

(جورج سيفيريس، George Séféris)

من بين شعراء جيل الثلاثينات الذين رفدوا المقال الشعري اليوناني بدم جديد، وأخرجوه من مأزق الشعر التقليدي، جورج سيفيريس هو الذي احتل مكانة متفوقة: ونال جائزة نوبل في عام (١٩٦٣)، وتُرجمت أعماله إلى غالبية اللغات الأوروبية. وقد ولد سيفيريس في مدينة سميرنا (مدينة إزمير الحالية] سنة (١٩٠٠)، ودرس الحقوق في باريس (١٩١٨-١٩٢٤) وزاول المهنة الدبلوماسية حيث تخطى رتبها حتى رتبة سفير. ومات في أثينا عام (١٩٧١).

شخصيته الأدبية:

إن السنوات التي قضاها سيفيريس في باريس كانت سنوات حاسمة في تكوين شخصيته الفنية. وعقب أن سحره شعر فاليري (وقد قرأه للمرة الأولى عام ١٩٢٢، قبل «مشاجرة» الشعر الخالص) فمن الطبيعي أن تتّسِمَ منشوراته الشعرية الأولى ومنها: «دور شعري» (١٩٣١)، و«الحوض» (١٩٣٢) بالسمة المميزة لتأثير الشاعر الفرنسي.

لعلّه من غير الصحيح التأكيد أن نتاج هذه الفترة يُشكل النسخة اليونانية من شعرهِ النقي الخالص. ولا جرم أن مثل هذا التأكيد ينحو إلى إسدالنا ستار الصمت على القصائد «اللانقية» في «ستروف Strophe أي الدور الشعري»، وكذلك على عدد من القصائد من هذه الفترة ذاتها، والتي نظمها تحت تأثير نُصراء الرمزية الفرنسيين (وعلى نحو جوهري، تأثير لافورغ وكلوديل)

ونُشرت فيما بعد، مع قصائد أخرى من فترة متأخرة بمقدار أكثر، في ديوانه الشعري الثالث «دفتر دراسات» (١٩٤٠).

لكن، وحتى ما بين أهم القصائد في تلك الفترة من الشعر البحت («كلمة شهوانية»، «الخزان»)، لا تجد مسألة المطلق الفني. وأبياتُ الشعر في «كلمة شهوانية»، وهي دراسة شعرية عن موضوع الحب / الزمان، أبياتٌ تكنّ أفضل أحيان الشعر اليوناني، وتُشكل نشيد الإبداع لبيت الشعر اليوناني «الديكابنتا» الذي يعتمد خمسة عشر مقطعاً (Décapenta)، والتاريخ العظيم الأخير للشعر اليوناني الحقيقي.

إن الجهد الذي بذله سيفيريس لكي يبلغ شعراً متناغماً قدر المستطاع، ولئن جازف بشعر مُستغلق، وكذلك حبّه لما هو ملموس وواقعي قد توافقا في ديوانه «الخزان»، ولكن دون أن ينعدما. هذه هي الظاهرة التي وصفها تاكيس سينوبوليس حين تكلم عن «وجهين متناوبين» في الشاعر والقصائد «المنفتحة» و«المُنغلَقة» لدى سيفيريس. ولا بدَّ أن يُعزى أحد أسباب هذه الظاهرة إلى ازدواجية سيفيريس الأعم ما بين نزعات مزاجه الموالي لمذهب الفردانية individualiste والنزعة الاجتماعية.

وثمة مفتاح آخر لقصائده «المُنغلَقة» وينبغي السعي إليه في بعض الجذور التي يحافظ عليها الشاعر مع النزعة الرمزية الفرنسية. وفي آخر المطاف، إن هذه الازدواجية - وهي في تجلياته القصوى مسؤولة عن الأوهان الملاحظة لدى سيفيريس - شكّلت في الحين ذاته أحد ينابيع قوة تعبيره. وفي واقع الأمر، إن أغلبية أفضل قصائده، أكانت «منفتحة» أو «المُنغلَقة» هي القصائد التي من أجلها ترجع شدة عنصرها المُهيمن إلى تصادم هذا العنصر بالنزعة المعارضة والكامنة في داخله.

نهضة الشعر اليوناني:

ولئن أدى ديوانه «دور شعري» إلى تكريس سيفيريس، في اليونان، بصفته شاعراً متفوقاً، فإن مؤلفه «ميثولوجيا» (١٩٣٥) هو الذي فرض هذا الأديب كشاعر عصري يُساهم في نهضة الشعر اليوناني. وليس فقط بيت

الشعر الحر في هذا المؤلف هو الذي شكّل التحرر الفعلي الأول لبيت الشعر اليوناني من الأسلوب الشعري المُقفى؛ بل هو توسل الشاعر بالأسطورة السحيقة القدم – وهو سعيٌ يختلف عما فعل البارناسيون – وهذه الرؤية الشاملة بمقدارٍ أوفر، هما اللذان يمنحان هذا النصّ طابَعه المؤسِّس. ويتألف هذا النتاج الشعري من أربع وعشرين قصيدة تبث الحياة مجدداً في العديد من الأشخاص، القدماء والعصريين، في بُعد تطوري لغوي / تاريخي (diachronique) يضع جنباً إلى جنب اللحظة القديمة واللحظة الحديثة. وإن «المنهج الأسطوري» لدى سيفيريس يشبه منهج ت.س. إليوت في «الأرض اليباب»، مع أن لجوء سيفيريس إلى الأسطورة ظل، بكل وضوحٍ، على مزيد من التجانس. ورغم اللون اليوناني الكثيف الذي يعطيه كلٌ من الجغرافيا واختيار الأشخاص، فإن طابع هذا الأثر الشعري أوسع شمولاً بكثير، بما أن موضوعه الأساسي لا يزال البحث عن الإنسان داخل الإنسان الذي يتحكم به القدر. وإن التوق إلى حياة أوفر سعادة «خارج قطع المرمر المحطمة»، وتجاوز البعد الشخصي الذي يميز قصائد فترته الأولى، واستذكار تمزقات بلدٍ يتجاذبه الشرق والغرب، فكل هذا يمنح العمل الشعري نغمة مأسوية:

«ما الذي تبحث عنه نفوسنا
وهي راحلات
على ظهران مراكب مُتْلفات
نفوسُنا المتكدِّسةَ ما بين نسوة صفراوات
ورضّع أفراد باكين
دون أن تنعم بالنسيان
ولا بالأسماك الطائره
ولا بالنجوم النيّره
يشير سهم الصواري إليها
نفوسُنا وقد أمست مهدّرَة
من أسطوانات الحاكيات

نفوسُنا الموثوقَة، عنوةً،
برحلات حجِّ الغائبات
نفوسُنا المدمنمةَ بنتف الأفكار
بلغات أجنبيات.»

(سيفيريس: «خارج قَطع المرمر المحطمةَ»)

في واقع الحقيقة، ليس استخدام سيفيريس الأسطورة سوى استخدام مأساوي للرمز الذي يستبقه من مذهب الرمزية. فالتعبير الذي يسم القصائد «الميثولوجيا» تتابع منطقي لتطور الأسلوب الموسيقي في الفترة الأولى وقد فرضتها نزعات الشاعر المزدانة بسمات الواقعية؛ فالشاعر، رغم نظرته التي تنحو إلى الخارج، سيظل «منغلقاً» على ذاته.

يشتمل الديوان «يوميات مركب» (١٩٤٠) على قصائد توضح نزعتَيْ سيفيريس. فالقصائد «المنفتحة» يُستشف منها، بوضوح شدة القلق من الحرب الوشيكة، فيما يضمحلّ أمل السعادة المفقودة، خلال القصائد «المتعلقة»، في مسألة حول الزمان، مسألة تجد الإعراض عنها الأوفر تميزاً في كتابه الـ «بيازّا سان نيكولو» [ساحة القديس نقولا]، فذلك تعليق على رأي بْروسْت الذي يمتدح الوظيفة المُحرِّرة للذاكرة. فإن سيفيريس لا يُقاسمه وجهة نظره فهو يرى أن الزمان المفقود من الممكن العثور عليه من جديد.

وتنعكس في مؤلفه «يوميات مركب ٢» (١٩٤٤) التجربة التي اكتسبها سيفيريس طوال زوغانات الحكومة اليونانية منفياً في المهجر بإفريقيا الشمالية والجنوبية إبان احتلال الألمان لليونان. وقد اصطدمت مغامرة الشاعر الجوانية بحقيقة الواقع في الحرب ومنحت قصائد هذا الديوان ميزةً واقعية تجلت بكونها أقوى ما في آثاره الأدبية. فالمشهد الشعري يتغير في كتابه «عصفور السُمنة» (١٩٤٧)، وهو مؤلف من ثلاثة أجزاء، ويشكل مرحلة بليغة الدلالة في تطور سيفيريس الفنية، من حيث مواضيعه [أي جملة مواضيعه الأساسية] ووجهة نظره الأسلوبي، على السواء. وتعايشَ فيه على نحو متناغم العنصر الموسيقي والعنصر الموالي للواقعية؛ بيد أن هذا النتاج

الأدبي لبثَ مُستغلقاً. فشكّلت القصيدة المرحلة الأخيرة من أوديّسة odyssée سيفيريس، مع أوليس، إلبينور، سيْرسِيْه، الذين يرمزون إلى العناصر الأساسية في واقع البشرية الحقيقي.

والعلاقة التي يُقيمها الرجلان (وهما تجسيد لروح التخطيط الماهر والشهوة الشبقية) مع سيرسِيْه Circé (رمز اللذة الشبقية والشهوة البشرية) هي علاقة وصفت وصفاً غنائياً ومأساوياً في آن معاً؛ وفي سيرورة سيكولوجية تؤدي إلى استيعاء Prise de conscience المأساة الإنسانية وإلى تجاوزها في نفس الحين. وتُختتَم القصيدة بالعودة البرُوستية [على نمط برُوست] لأوليس العصري إلى الجنة المفقودة، من خلال تجربة مُشرِقة تَكوَّنَ فيها اصطدام النور المطلق بحقيقة الواقع الأرضي وقد تم تجاوزها لكي يلقى حلّه في اتحاد يدوم بُرهة من حياة خاطفة باهرة وأبدية.

إن أبيات «عصفور السُمنة» La Grive، تُوضح أكثر من أية قصيدة أخرى للشاعر سيفيريس ثقته في المسؤوليات الفردية. بيد أن هذا لا يعني أن الشاعر لا يعترف بقوة «الضرورة» والحدود التي يفرضها القدر. و«النظرية الكونية» النهائية لدى سيفيريس، بقدر ما نريد أن نعتبرها من خلال منظور فلسفي، هي نظرية لها مسحة تتسم بملامح الوجودية مع فارق دقيق بل مستدق.

نظم سيفيريس ديوانيه الأخيرين تحت تأثير إضاءات ذهنية خاطفة، غير أن المواضيع المطروقة ظلت هي ذاتها: «يوميات مركب ٣» (١٩٥٥) ديوان القصائد تُعرب عن مشاعر ألهمته بها زيارته لجزيرة قبرص، فهي منطقة حضارة هيلّينيه كبرى حيث «لا يتبخر كل إحساس كما يتبخر في عواصم العالم الكبير»؛ فالجزيرة قبرص قد أدركها بمثابة مكان «لا يزال الحيّز حيث يقوم بعمله»، فغدت في نظر سيفيريس رمز «يونان متفوقة». وإن أسلوب بعض القصائد من هذا الديوان يُشير إلى أن هذه القصائد تشكل حواراً ما بين سيفيريس واثنين من سلفه ومعاصريه، ألا وهما: كافافي وسيكلّيانوس. فهذه الآثار الشعرية توضح جهوده الساعية إلى تعبير يظل صوت الشاعر وحسب، بل صوت الشعر اليوناني أيضاً.

إن المقطوعات القصيرة التي تؤلف الوحدات الشعرية تشكل «القصائد الثلاث السرّية» (١٩٦٦) وهي قصائد النتيجة الختامية. وكما يوحي بذلك العنوان، نشهد هنا عودة إلى الأسلوب «المنغلق» الذي يتبع التعبير «المنفتح» على نطاق واسع في الديوان السابق. ورغم أن القصائد تشتمل على ما هو جوهري في مغامرة الشاعر الإنسانية، فإن نفحتها الجافة نفحة مرض الرّبو. وتبين أن أبيات الشعر في السنوات الأخيرة باتت ثمرة شيخوخة شعرية. وينتهي النتاج الشعري، مرة أخرى بالمرجعية إلى التجربة الموحية، إلى نوع من خاتمة الشعور بمكافأة عادلة في أعقاب حياة شعرٍ مديدة وثمارها وفيرة:

«هلاّ تدعو الأطفال، هلاّ
ليقطفوا الأرمدة ويبذروها
فكل ما مضى بعدلٍ قد مضى
وكل شيءٍ لمّا يمضِ
عليه بالنار أن ينقضي
في هذه الظهيرة وحيث الشمس دسّمرت
في كبد الوردة بتويْجاتها المئةَ.»

(سيفيريس: «القصائد الثلاث السرّيةَ»)

الآثار النثرية:

إنما بعد موت سيفيريس وحسْب، برَزت أهميّة مدى آثاره النثرية وقيمتها. فثمة رواية بعنوان «ستّ ليالٍ في الأكروبول» (١٩٧٤) كتبها ما بين (١٩٢٦-١٩٣٠)، وفي عام (١٩٥٤). وهناك أيضاً تسعة مجلدات من يومياته الشخصية والسياسية قد عكست صورة كاتب على شيء من الإطناب، صورةً قد كان سيفيريس صنعها من حيث جوهرها بنتاجه الشعري. والرواية – وبطلها هو الشاعر الرمزي ستراتيس ثالاسينوس (وهو شخصية العديد من قصائد سيفيريس) – لم ترق إلى النجاح من جراء بعض التثاقلات التي تُعزى إلى إعداد غير كافٍ للمادة المستقاة من يوميات المؤلف. فاليوميات خاصةً

هي التي عززت صور الناثر الهام التي سبق أن صاغها سيفيريس في مقالاته الأدبية الناقدة. وهذه اليوميات التي حررها على نموذج اليوميات الفرنسية الحميمية، يوميات شخصية في (سبعة مجلدات) تكشف النقاب عن العديد من التفاصيل حول مغامرة الشاعر الفردية والغنية، فيما بقيت يومياته السياسية (مجلدان، وأحدهما لم ينشر حتى الآن) تسرد وقائع مشاركته في حوادث كبرى وصغرى من تاريخ اليونان السياسي قبل النزاع العالمي وبعده.

وآثاره النقدية ذات أهمية مشابهة لنتاجه الشعري، وهي ملخصة في مقالاته الأدبية الأساسية حول الشعر: (حوار حول الشعر، اللغة في شعرنا)، وكذلك في النصوص المكرّسة لبعض الشعراء (إيليون، كالفوس، بالاماس، سيكيلْيانوس، كافافي، كورناروس، دانته) وجُمعت هذه النصوص في «مقالات أدبية». وكان سيفيريس، عند بداية مهنته وتحت تأثير شعراء مذهب الرمزية من الفرنسيين، قد اقترب مستفيداً من جمالية مذهب المثالية: (Idéaliste). غير أن أهمية نتاجه النقدي تكمن في النظريات الجديدة التي أعدها في شأن طبيعة الظاهرة الشعرية.

إن نظرية سيفيريس في النقد هي النتيجة الطبيعية لمواقفه الجمالية: فحيث لا يوجد ما هو قَبْليٌّ للقوانين الخاصة بالجمال، كذلك هو الأمر فيما يخص قواعد النقد فهي تخلق على نحو بَعْديّ [استدلالي]. وتنجم عن المبادئ التي تفرضها الآثار الأدبية العظيمة على مرّ القرون كما تفرضها الحاجات الانفعالية لكل عصر. فإن نزعة مذهب النسبية relativisme في نظر سيفيريس النقدي تقوم على أساس أفكاره في صدد القيم الإنسانية التي يلبث أسُّها سيكولوجياً. فليس ثمة آثار أبدية، بل آثار تستمر حياتها أكثر أو أقل. ويرتبط مدى حياتها بقدر ما تلبي مقتضيات كل عصر؛ ولا تبقى هذه المقتضيات هي ذاتها، بل يطرأ عليها التعديل طوال تسلسل الأسس السيكولوجية في زمنها. فكل جهد يتقبله الناقد لكي يُضفي على حكمه طابعاً شاملاً، جهد منذور للفشل، لأن القاعدة التي يعتمدها هي «أساس يتنقّل دون هوادة».

أورويل (١٩٠٣- ١٩٥٠)

«سبق له أن انتصر على ذاته:
وأحبَّ بيغ بْرادر [الأخ الكبير]»
(جورج أُورويل George Orwell،
١٩٨٤)

ولد إريك آرثر بلير عام (١٩٠٣) في البنغال، حيث كان والده موظفاً [بريطانياً] ولم يغدُ جورج أورويل إلا عام (١٩٣٣)، حيث نشر باسم منتحل «البقرة المسعورة». وفي سنة (١٩٠٤)، عاد جورج مع شقيقتيه إلى إنكلترا بصحبة والدتهم، فيما مكث والدهم في الهند حتى عام (١٩١١). وعندما بلغ الثامنة من عمره، أُرسل إلى مدرسة داخلية تدعى سان – سيبريان؛ وعن هذه المدرسة سيكتب فيما بعد «تلميذ قديم» آخر، هنري لونغورست، ما يلي: «إن أخي يعزو تماماً واقعة نجاته، سليم الجسد والذهن، من خمسة أعوام قضاها أسير حرب، إلى إقامته في مدرسة سان – سيبريان». وعام (١٩١٦)، حظي أورويل بمنحة ليدرس في إيتون؛ ثم لبث في برمانيا من (١٩٢٢) إلى (١٩٢٥) في الشرطة الإمبراطورية. وروى هذه الخبرة في روايته: «مأساة برمانية» (١٩٣٤) وفي مقالتين أدبيتين «شنْق» (١٩٣١) و«صيد الفيل» (١٩٥٠). وهذه المقالة الأخيرة تبدأ هكذا: «في مُولماين، جنوبَ برمانيا، كان يبغضني عدد وفير من الناس، وهذا هو تماماً الزمن الوحيد من حياتي حيث كنت على ما يكفي من الأهمية كيما يحدث لي أمر كهذا».

أصبحت مقهوراً ما بين المقهورين:

بعد أن قدّم أورويل استقالته من الشرطة في بيرمانيا، اتخذ القرار ليعيش من نتاج كتاباته. ووصف هذه الفترة في: «رصيف ورغان بيّير» (١٩٣٧) كما يلي: «كان لي الانطباع بأنهُ يترتب علي النجاة لا من النزعة الإمبرياليةَ وحسب، بل من كل شكل لسيطرة الإنسان على الإنسان. ولبثْت أريد الانغماس بل الغوص في عالم المقهورين، فأغدو واحداً منهم، وأناضل إلى جانبهم مناهضاً معهم المستبدين بهم.» وطوال بضعة أعوام ظل مريضاً جداً وبدأت صحته تسوء وتتفاقم.

اعتبر أورويل عمله الأدبي بأكثر ما استطاع من التواضع. وعقب قراءته «أُوليس» للأديب جُويْس، كتب إلى صديقته بْرندا سولكد: «حين أطالع كتاباً مثل هذا، وأعود بعدئذ إلى أعمالي، يبقى لي الانطباع بأني إنسان خَصيٌّ قد تبع دروساً في الغناء: وعند الإصغاء إليه بانتباه، أسمع صوته النشاز، فلم يطرَأ تغيير عليه». في عامِ (١٩٣٦)، تزوج أورويل بالآنسة إيلين مود أوشو غنِسي، وقد حازت دبلوماً من المعهد سانت – هيوغ في إكسفورد. ومضى إلى إسبانيا، السنة التالية، ليقاتل في عداد مناصري حزب الـ (Poum)[*] .
وإن بوب ادواردز، بِقيّةً، الذي سيغدو فيما بعد نائباً من حزب العمال، وصف أورويل في الخنادق – كدريئة سهلة من جراء قامته الطويلة – وبأنه رجل «جسور عنيد»، ويعاني خوفاً من الجرذان، على غرار وينستون سميث، بطل عام (١٩٨٤). والتحقت إيلين بزوجها أورويل في إسبانيا حيث عملت بصفتها أمينة سر في مكتب «الحزب الدولي للشغل» في برشلونة. وأصيب أورويل برصاصة في حنجرته: وسيبقى صوته مشوهاً طوال حياته. ولقد فقد أوهامه، فالشيوعيون قد اعتقلوا أصدقاءه الفوضويين Anarchistes.

سنة (١٩٣٨)، أقام أورويل ستة أشهر في مصح عقب نزيف خطير من رئته. ورغم أنه شديد حيال الحوادث التي أفضت إلى الحرب العالمية الثانية. فعندما اندلع الصراع، لاحظ أورويل في مؤلفه «بلد على حق أو باطل» وهو

(*) poum : الحزب الدولي للشغيلة وكان موالياً للثورة في إسبانيا [المترجم].

مقالة نُشرت عام (١٩٤٠): «كنت وطنياً على نحو أساسي، [...] ولم أرتكب أيةَ فعلةَ ولم أشترك في أي تخريب معاد لبلدي، [....]*، ولبثت أناصره في الحرب، وقد أكون شاركت فيها لو بدا الأمر ممكناً.» واضطرب أورويل أيّما اضطراب عندما قام الجيش بإعادة تنظيمه بسبب سوء صحته المتداعية. وقام بعمليات البث الإذاعي في الـ (BBC)، طوال الحرب، وراح ينعم بشيء من الشهرة، رغم بقائه فقيراً جداً. وفي سنة (١٩٤٤)، تبنى مع زوجته طفلاً رضيعاً: ريتشارد؛ وفي العام التالي ماتت إيلين بغتة جراء عملية جراحية.

مزرعة الحيوانات:

عندما نشر كتابه «مزرعة الحيوانات» la Ferme des animaux (١٩٤٥)، أثار هذا المؤلف حماس النقد، فقورن أورويل بـ سويفت. أما الناشر، فرد واربورغ، فصرّح فيما بعد بعدة أعوام: «أنا حقاً مدين بأول نجاحي كناشر لـ مزرعة الحيوانات» وفي مقالة أدبية نُشرت عام (١٩٤٦) تحت عنوان «لماذا أكتب»، وصف تصوُّره للكتابة كما يلي: «ما قد تمنيته أشد أمنيةَ طوال عشرة أعوام قد انقضت أخيراً هو أن أجعل من الكتابة السياسية فنّاً» ثم أضاف: «إن أخذت في اعتباري نتاجي السابق، فأنا الحظ أنني، بوجه أكيد، في أوقات بقائي نزيهاً عن كل حافز سياسي، حرّرت كتباً افتقدت الحياة، وأنني قدمت في مضمار البسالة، الجملةَ العاريةَ من كل معنى، والصفةَ المنمقةَ تنميقاً خالصاً، كما قدمت شتى براعات أخرى». وفي عام (١٩٤٦)، عقب نزيف رئوي آخر، اصطحب أورول ابنه ريتشارد إلى جزيرة جورا، الشهيرة بلطافة مناخها. وهناك أنهى المخطوط الأول لعام (١٩٨٤). غير أن صحته قد ساءت وتفاقمت فاضطر إلى الإقامة في مصح.

وعالم أورْويل (١٩٨٤):

«(١٩٨٤) والعالم الأورْويلي» ظهر هذا الكتاب عام (١٩٨٤) في لندن وفي شهرَ حزيران / يونيو (١٩٤٩) بمدينة نيويورك. وإن هذه الرواية، كمثل «مزرعة الحيوانات»، لا تزال تُباع دون هوادة، وترجمت إلى جميع اللغات تقريباً.

في شهر تشرين الأول / أكتوبر (١٩٤٩)، تزوج أورويل بـــ سونيا بورنول، المتعاونة في مجلة «أفق» الأدبية. ومات أورويل في ٢١ كانون الثاني / يناير (١٩٥٠)، ضحية نزيف رئويّ آخر.

منذ موته، تعاظمت جداً شهرته بصفته أديباً. وإن لفظة «أورْويلّي» صفة لها مفاهيم مصاحبة دولية تتخطى إطار النقد الأدبي تخطياً واسع النطاق. ففي سنة (١٩٨٤)، قام مجلس أوروبا، بالتعاون مع المؤسسة الأوروبية للعلوم والفنون والثقافة، بتنظيم مؤتمر بمدينة سترازبورغ تحت عنوان «١٩٨٤:/ أساطير ووقائع حقيقة». وفي مقدمة مجموعة المقالات بعنوان «كان يحب الأخ الكبير»، لُخصت غائية finalité المؤتمر بما يلي: «إطلاق قدرات إدراكية intellects قوية سيكون دورها تقويم السيرورات الثقافية الحديثة بالنسبة إلى فكرة أورْويل الرؤيوية apocalyptique [أي التنبؤية]». وفي المؤلف نفسه، كتبت سيمون فيل، إبان ترأسها البرلمان الأوروبي: «الفكرة الأوروبية، قبل كل شيء، فكرة مناضلة كاملة، ولا يمكنها اتخاذ كامل معناها دون الخلفية، الماضية أو المُقبلة، للمنحى الشمولي الأورْويلي».

في أوروبا الشرقية، غدا أورويل أحد المؤلفين الإنكليز الأكثر تقديراً، برغم أن كتبه، حتى فترة حديثة العهد، قد حُظرت في جميع الأقطار، باستثناء يوغسلافيا. وفُسرت آثاره الأدبية بإسهاب: وكتب فيكتور تسوبى، على سبيل المثال عام (١٩٨٤)، في المجلة الأسبوعية «نوفويِه فريميا»، أن «١٩٨٤ إنذارٌ شديد للمجتمع الديمقراطي البرجوازي؛ إنذار، كما شدد على هذا أورويل، يقوم أساسه على مناهضةٍ لنزعة المذهب الأنسيّ Anti-humanisme وعلى مذهب عسكري هدّام، وعلى نفي حقوق الإنسان... لكن لم يكن ثمة أي واحد من المفسرين الغربيين لعام (١٩٨٤) قد نَعِمَ بالحكمة أو الشجاعة أو النزاهة الضرورية لكي يقبل، في نهاية المطاف، أن جورج أورويل، مع عبقريته التنبؤية، كان يصف تناذر [تزامن أعراض مرضية] المذهب الرأسمالي الراهن الذي نُرغَمُ حالياً إلى التعايش معه، من جراء غياب حلٍّ أمثل، فيما نُقاوِمُ بجميع قوانا أطماعه الرأسمالية ذات النزعة العسكرية المريضة، في مضمار الصواريخ النووية.»

وفي عام (١٩٨٤)، نُظم في مكتبة لندن البريطانية معرض عنوانه «أورويل في أوروبا الشرقية»، واستناداً إلى الملاحظات التفسيرية التي رافقت هذا المعرض «ففي ليتوانيا حُكم حديثاً على رجل يدعى غونارز أستراً بالسجن سبعة أعوام مع نظام خاص، وبخمسة أعوام نفي داخلي، لمجرد أنه أعاد نشر طبعة ليتوانية لكتاب (١٩٨٤) أورويل، ولأنه ارتكب جرائم أخرى تناهض النظام السوفييتي».

وفي بولونيا، كان أورويل شعبياً بصورة خاصة، وقد تم اختيار رسم صورته بقصد تزيين طابع بريدي غير قانوني لنقابة التضامن (Solidarité). ولعل هذه القابلية للتأقلم مع تفسيرات متنوعة لدى جماهير متنوعة، هي التي تبرّر شُهرة أورويل بصفته كاتباً عظيماً.

بْريخت (١٨٩٨-١٩٥٦)

«الستار منغلق وأسئلة مفتوحة»

(بْرتولت بْريخت Bertolt Brecht،

سبة – تْشوان الطيبة)

أُوجِنْ بِرْتولد فريدريخ بريخت، الذي أطلق على نفسه اسم برتولت بريخت أو برت بريخت، حسب النزعة الأمريكية الرائجة في عقد العشرينات، قد دمغ بوسمه، دمغاً حاسماً، المسرح الأوروبي في القرن العشرين، بفضل نتاجه الدرامي وتقنيته المسرحية، على السواء.

البدايات الأدبية:

تلاقت بدايات بريخت الأدبية مع انهيار العالم البرجوازي في نهاية الحرب العالمية الأولى. فمنذ آثاره الأولى، ظهرت تماماً نزعة منحاه الاشتراكي اللاكونفورمي [غير المتقيد بالتقاليد والأعراف: non-conformiste]، كمنحى مكثف، في أول دراما له بعنوان «بَعْل» (١٩١٩). وإن خبرته بالمجموعات الصغيرة الموالية للمذهب الفوضويّ، وتردده، من بين آخرين، إلى كاسبارنيهير، (أخصائي في ديكور المسرح مستقبلاً)، وحبه للطبيعة الناجم عن تسكعاته في المروج الموشاة بمجاري المياه في جوار مدينة أوغسبورغ الساحر، مدينة مسقط رأسه (١٨٩٨)، يبرّز أمران مجدداً في فرحة العيش والموقف المناهض لبرجوازية «بَعْل» [اسم يعني السيد]. وسيكون فيرلين، مع حياته الخلاعية والتسكعية إلى جانب رامبو، وفيون Villon أيضاً، عَرّابين يمثلان «مناقضة / للحياة» anti-vie واللذين يختارهما

بَعْل: فإن مطالبته بالسعادة وسعيه إلى لذة التمتع جعلاه يرفض مهنةَ كاتبٍ في المجتمع البرجوازي، فبحث عن المجموعات الهامشية. وقد تأثرت قصائد بريخت، في تلك الفترة، بغنائية موشحات الشاعر الفرنسي فيون(*) والأغاني الشعبية لـ Wederkind فيدركيند[1]؛ التي تركت أثرها على قصائد برخت في تلك الفترة وسوف تنشر عام (١٩٢٧) في ديوان عنوانه «العظات المنزلية».

الفترة البرلينيّة:

غادر بريْخت مونيخ، عام (١٩٢٤)، تاركاً دروسه المتقطعة للطب والفن المسرحي، وذهب إلى برلين، «موطن» عقد العشرينات، مع مناخها السياسي المتفجر، وجوّها المفعم بالشهوة الشبقية، وهذيانها الموالي لأمريكا وحياتها في المتع الزاخرة بالضجيج. وفي نظر بريخت، بعد أن بات متأثراً بقراءة كيبلينغ، ستغدو برلين غابةً منهكةً، ستغدو له «شيكاغو». لكنه رأى في تلك المرحلة، فترة إنتاج مبدع، ولاسيما بعد سنة (١٩٢٢) حيث نال جائزة «كلايسْت» Kleist. فنعم ببداية شهرة فيما شرعت آثاره المسرحية الأولى تفرض قيمتها، وهي التي انساق فيها إلى «نقد عَدَمي Nihiliste للمجتمع البرجوازي». وقد بات يبدي في مسرحياته منحى متميزاً يناهض نزعة مذهب الأوهام:(Anti-illusionnisme).

في النص المصاحب لمسرحيته «طبول في الليل» (١٩٢٠) أوصى بأن تُعلق في صالة المسرح النصيحة التالية: «لا تحملق بعينين مفعمتين بالرومانسية!» وذلك نوع من التحدي يحظر على المشاهدين كل مماهاة عاطفية وانفعالية محزنة مع المسرحية. ففي هذه «الكوميديا»، يصف بريخت للمرة الأولى، من خلال هذا «البطل»، ألا وهو نموذج البرجوازي الصغير الذي سوف يشجب منذئذٍ جهله اللاسياسي؛ فإن «كراغلير» Kragler هذا، فيما تندلع في برلين معارك الشوارع، يُفضل عقد علاقة غزلية برجوازية صغيرة

(*) فرانسيس فيون (١٤٣١- بعد ١٤٦٣) شاعر فرنسي. من أشعر الشعراء الغنائيين في العصور الوسطى المتأخرة، عاش حياة متشردة مليئة بالمغامرات، من أهم أعماله العهد الصغير، العهد الكبير (قصائد غنائية مطعمة باعترافات الشاعر الشخصية) (الناشر).

(١) مؤلف مسرحي ألماني توفي عام ١٩١٨ [المترجم].

محدودة الأفق: «أينبغي على جسدي أن يُنتن في الساقية لكي تتمكن فكرة من الأفكار من الارتقاء إلى السماء؟ يا لكم من معتوهين!» ومع الدراما التالية «في غاب المدن» (١٩٢١)، تذهب أفضلية بريخت إلى الشخصيات الهازئة بسخرية، الزاخرة بالحيوية الشبقية؛ لكنها تفتقد التفكر حول معنى الحياة؛ وهذه الأفضلية تسيطر على «هذه المبارزة ما بين رجلين في مدينة شيكاغو العملاقة». وتغدو شيكاغو مرادفة للطمع البارد والازدرائي في الفائدة التي تبث الحياة في «مدن الإسفلت»، وذلك في مسرحية «قديسة المسالخ» (١٩٢٩-١٩٣٠). وإن جان دارك، وقد نُقلت إلى داخل حقيقة الواقع البائس في المسالخ، باتت تدرك قوانين المجتمع الرأسمالي المُذلة لكرامة البشرية.

وفي هذا العصر تماماً تغدو راديكاليةً الصورة التي يبتكرها بريخت عن الإنسان. ففي مؤلفه الدرامي «حياة ادوارد بريطانيا الثاني» (١٩٢٤)، حاول بريخت، مرة أخرى، محتفظاً ببعد نقدي، أن يصف عصر مذهب الفردية Individualisme البطولي. فإن إدوارد الثاني يحاول أن يجعل مصالحه الشخصية تنتصر على مصلحة الدولة العليا. ويخفق في مسعاه فيُقحم بلده في حرب أهلية دامية.

مسرحيات الأوبرا: الأوبرات:

حاز بريخت أعظم نجاح له مع الأوبرات التي أنشأها متعاوناً مع كورت فايل وذلك في: «عظمة وانحطاط مدينة ماهاغونّي» (١٩٢٨)، ولاسيما: «أوبرا أربعة قروش» (١٩٢٨)، بحسب أوبرا جوهن غيّ: «أوبرا الصعلوك»، التي نهض بتجديدها مع نصوص من فرانسوا فيون، وعناصر استقاها من كيبلينغ. وهنا نشهد الصراع من أجل الحياة مع السارق اللّندني ماتشيث، الملقب «ماكي – الطاعن بالخنجر»؛ إنه منظم عمليات السرقة والاعتداء في شوارع لندن، فيما يقوم خصمه وحموه بإدارة شؤون طبقة المتسولين. وفي أعقاب دسيسة، حكم على ماكي بالموت. لكنه أُنقذَ على يد مبعوث ملكي يَفِدُ ممتطياً حصانه. ويُرقّى ماكي فيغدو نبيلاً ويحظى بقصر وريع مناسب لنيل كرامته. فكما رأى بريخت، لابد للأسطورة أن تكشف النقاب عن عمق العلاقات الاجتماعية الحقيقي: فالبؤس

يُعالَج كسلعة، والسارق ليس هو سوى برجوازي، والعكس بالعكس. وها هو المغزى الذي تُعرب عنه أغنية ماكي: «الأولوية للطعام وثم الأخلاق» غير أن الأمل الذي كان بريخت يضعه في الجمهور لكي يفهم النقد الكامن في «أوبرا أربعة قروش»، أمل لم يتحقق.

خيبة أمل العالم:

بدءاً من هذه الحقبة الزمنية، سوف يترك تحفيزٌ بريخت السياسي وتضامُنه مع البروليتارية وسْمَهُما على عمله الغنائي والملحمي والدرامي. وفضّل بريخت أسلوب الموشح الغنائي (Ballade) وأسلوب الليدة [الأغنية الشعبية الألمانية Lied] في جميع تنوعاتهما، ثم أغنية الطفل، ونداء النشيد الثوروي حتى الـ«أغنية» والترتيم الآتية من أمريكا. ويعود فيما بعد إلى القصيدة التربوية فيستخدم حينئذٍ أسلوب السوناتا (Sonnet) والمرثية (élégie). وإن «مرثيات بوكُوْو» Buckou (١٩٥٣) التي استمدت اسمها من القرية الصغيرة حيث مكث بريخت في آخر حياته، قرب برلين، تعكس التناقض الوجداني ambivalence في مشاعره من حيث الثورة العمالية في ١٧ حزيران / يونيو (١٩٥٣) في برلين الشرقية. وإن القصيدة الأخيرة من المرثيات تعالج الموضوع الهجائي الخاص بالشعب المحروم من الانتخابات، الأمر الذي يُترجم خيبة الأمل الناشئة عند بريخت حيال الجمهورية الديمقراطية الألمانية.

بقي نثر بريخت في ظل نتاجه الأدبي الآخر وهذا ما يُفسِّر أيضاً بالطابع المتقطع لمؤلفَيْه الكبيرين بالنثر: رواية: «شؤون السيد يوليوس قيصر» (١٩٣٧-١٩٣٩)، والمشروع TUI (رمز تسمية بريخت الهجائية: «Tellekt-Uell-In بدلاً من «مفكر مثقف»»). ومع المشروع هذا، عاد بريخت إلى أحد الموضوعات الهامّة، ألا وهو: الشك ومذهب الريبة Scepticisme اللذين يوحي بهما له المفكرون المثقفون، هؤلاء الـ «TUIS»؛ ومن جراء هيكلة شخصياته، وتغيير توقعاته، ومراكمته نماذج أدبية مختلفة، تنطلق رواية سلسلة الرعب إلى رواية الحب؛ ولكثرة العدول عن كل تحفيز سيكولوجي وأخلاقي، فقد صدم مباشرة الفكرة التي يرتئيها ذهن القارئ عن الرواية. فإن نتاجه الأدبي النثري

قد حظي بالمزيد من النجاح عندما بقي أسلوبه مُقتضَباً، ولاسيما حكاياته، على سبيل المثال: «حكايات روزنامة» (١٩٤٨) و«حكايات السيد كونر» (١٩٢٦-١٩٥٦). وإن «كونر»، هذه الشخصية المبتكرة، لكن استيعاءها يلبث استيعاء بريخت، هي مثله أي: مفكر قادر على النقاش الجدلي المتسم بالمادية، وغالباً ما تكون أسئلته متحدية فُتفضي، على طريقة أسئلة سقراط، إلى إقحام بعض الوقائع في مجال الاستيعاء prise de conscience.

«فيما كان السيد (ك.) يحب أحد الأشخاص.

سأل أحدهم السيد (ك.) ماذا تفعل عندما تحب شخصاً ما؟

- أصنع منه رسماً تخطيطياً؛ وأصنعه بحيث يُشبهه. كذا أجاب السيد (ك.)

- ماذا؟ أن يُشبه المخططُ الإنسانَ هذا؟

- لا، أن يُشبه الإنسانُ المخططَ. كذا قال السيد (ك.)»

إن حكايات كونر Keuner بأسلوب حواراتها، تقترب كثيراً من نصوص بريخت الدرامية.

المسرح التأديبيْ والمسرح الملحمي:

منذ عام (١٩٢٨)، أحكم بريخت تصوره الجمالي / السياسي لمسرح تهذيبي وامتد اهتمامه السياسي بالمسرح حتى بلغ الممثلين أنفسهم. وعرض تصوراته في كتابه: «عن نظرية المسرحية التهذيبية» (١٩٣٧) حيث قال: «إن المسرحية التهذيبية تعلِّم لأن أدوارها يقام بها لا لأنها تشاهد. فمن حيث المبدأ. أيُّ مشاهد ليس ضرورياً للمسرحية التهذيبية، لكن يتيسّر الاستفادة منه. وما هو في أُساس المسرحية التعليميّة didactique، إنما هو الأمل في أن مُمثّلَ الدور قد يتأثر اجتماعياً بتنفيذ أساليب العمل بكثير من الدقة، وبتبنّي مواقف دقيقة جداً، وبتصويب المقال تصويباً دقيقاً جداً، الخ.».

خلال فترة هجرته التي بدأت منذ شباط / فبراير (١٩٣٢)، وفوراً عقب حريق رايخشتاد، اهتم الأديب بإحكامه مسرحيته الملحمية épique وبقي في الدنمارك حتى سنة (١٩٣٩)، وكانت «قصائد سفيندبورغ» (١٩٣٩) تشهد

مباشرة على هذه الحقبة. ولم يزل الأمر يعني هجوماً سياسياً / غنائياً على المذهب القومي / الاجتماعي وعلى زعيمه هتلر، «دهّان البناء» فيما سبق.

ثم انتقل بريخت عبر السويد (حتى عام ١٩٤٠) وفنلندا (حتى عام ١٩٤١)، وموسكو، فمضى أخيراً إلى الولايات المتحدة حيث عاش حتى سنة (١٩٤٧) في سانتا مونيكا. وإذ صُدم بمثوله، خلال عهد ماك كارثي، أمام لجنة التحقيق حول المناشط العادية لأمريكا، انكفأ بريخت إلى أوروبا. فأقام في البداية بمدينة زوريخ، ثم في برلين الشرقية بدءاً من (١٩٤٩). ورفض التطور الإصلاحي في جمهورية ألمانيا الفيدرالية؛ بيد أن علاقاته بالجمهورية الألمانية الديمقراطية لم تخلُ من النزاعات. ومع مجموعته البرلينية – وآنذاك كان تحت تصرفه مسرحه الخاص: «المسمى أوراق الفن» – أفلح في تحقيقه على خشبة المسرح التحول المنطقي الذي تتضمنه نظريته عن المسرح الملحمي، كما نجح في تمثيل جميع المسرحيات التي كتبها خلال هجرته. وانطلاقاً من منتصف عقد الخمسينات، لم يعد يتسنى له أن يحضر انتصار مسرحه الملحمي على خشبات المسارح الأوروبية الكبيرة، ومات في برلين سنة (١٩٥٦).

علم الجمال البريختي:

ذهبت شتى الأمور بالأديب بريخت إلى الماركسية، وهي مشكلات عصره الكبيرة، الخطر الفاشي، وتغيرات البنية الاجتماعية، وقد أدى كل ذلك إلى: تعادل بين الجماهير وعوزها. وإن هدف نظريته الجمالية esthétique هو استخدام المسرح بقصد أن يعطي رؤية دقيقة عن العلاقات الاجتماعية، فيُحدث لدى الجميع تغييراً في التصرّف؛ وتكمُنُ المبادئ الجوهرية لهذه النظرية الجمالية في مقاطع حوارية من نتاجه الأدبي كما يحدث هذا في: «شراء نحاس» (١٩٣٩-١٩٤٠) وفي نصوص أخرى من «مجموعة منطقية Organon صغيرة من أجل المسرح» (١٩٤٨). وفي رأي بريخت، لابد للمسرح أن يكون «مسرح العصر العلمي». والمَثَلُ parabole هو وسيلته المفضلة ويقصد تحليل هذا العصر العلمي، كما في مسرحيته «صعود أرتورو أوْوي المُمكن مقاومته» (١٩٤١) حيث يميط بريخت القناع عن نزعة السطو الأمريكية والنظام الهتلري، سواء

بسواء، فيغدو الحوار وسيلة للتأكيد على حقيقة يتعزز وضوحها طوال سيرورة المسرحية، كما يحدث هذا في مسرحيّة «حياة غاليليه» (١٩٣٨).

في النسخ الثلاث التي تقدمها هذه الدراما، يُشير بريخت إلى ضرورة تحريك مثل هذه التجربة وإمكانيتها، في إطار أدبي، ومن حيث عصور مختلفة: فإن غاليليه (١٩٣٨-١٩٣٩) يُفلح، بدهاءِ حيلةٍ، في أن يضع معارفه في مأمن. لكننا نراه فيما بعد، عقب قصف هيروشيما (١٩٤٥-١٩٤٦) يتهم نفسه بالقتل. وفي نهاية المطاف، خلال الجزء الثالث الذي تجري حوادثه خلال عامَيْ (١٩٥٤-١٩٥٥)، بعد التوصل إلى التحكم بالقنبلة H [الهيدروجينية]، يُطلق نداء إلى الإنسانية جمعاء.

أراد بريخت، مع مسرحه الجدلي، الانتصار على الأفكار التقليدية: فلابد للمسرح ألا يكون من بعد حيّز النزاعات النفسية، حيز الارتباكات الروحية والتشوهات الفردية، ولا مكاناً لمخارج نجاة رمزية تُحيّدنا عن حقيقة الواقع. ويترتب على المسرحِ أن يغدو ساحة لمعركة الأفكار وصنوف التمثيل السياسي. ففي «شراء نحاس»، تزودنا مجابهة الأشخاص بمَثَلٍ أساسي عن هذه الجدلية: في حوارات ليلية تتعاقب ما بين «الفن»: (الممثل الكوميدي) و«العلم»: (الفيلسوف)، ويتجابه المسرح القديم والمسرح الجديد. وإن اهتمام الفيلسوف مماثل لاهتمام تاجر النحاس الذي يريد شراء بوق من الاوركسترا لأن اهتمامه ينصب على «قيمته المادية». وخلال الليلة الرابعة تتم التوليفة (Synthése) ما بين ما هو عمليٍ وما هو نظري: فعندئذ «تلتحق خطة الفيلسوف للنهوض بقيمة الفن بصفته هدفاً تربوياً، بخطة الفنان التي تُدخل في الفن معارفه وتجربته والمشكلات من نمط اجتماعي».

يبدو بريخت، في «مسرحياته التهذيبية» وقد عزف عن كل ما هو شهوة شبقية في المسرح، فإن أسلوبه الجمالي الحقيقي في أداء الأدوار يستعيد حقه بمقدار متصاعد، فيكسب المسرح بذلك قوة نداءٍ تُمارسُ على العقل، بل أيضاً على الحساسية. فهي بصورة خاصة، مسرحياته الدرامية لفترة هجرته وهي التي تسحرنا بفاعلية السيناريوهات، وروعة أمثالها وشخصياته المُفعمين بالتناقضات. وغالباً ما تكون وجوه نسائه وجوهاً مدهشة. ويتوسل بهن بريخت لإطلاقه رسائله الشخصية، ولاسيما متى يعني الأمر الحرب؛ فهنا

موضوع مسيطر لدى بريخت الموالي لمنحى السلم Pacifiste. فالأم كارّار، والأم كوراج [الشجاعة] قد أصبحتا المثل لضحايا الحرب.

في الدراما «بندقية الأم كارّار» (١٩٣٧-١٩٣٨)، تعترف هذه الأم – وقد أمسى ولدها أحد ضحايا فاشية فرانكو – بأن المرء، إذ يرفض البنادق، يستطيع التحرر من النزعة الفاشية في معظم الحرب الأهلية؛ بل بتشكيلٍ جبهة نضال تسعى إلى النهوض بعمل تضامني. ومع (الأم كوراج وأولادها، حولية حرب «الثلاثين عاماً» ١٩٣٩)، قد دمغ بريخت تاريخ المسرح بسمته، ولو بأداء امرأته الرائع، هيلينا فايْغل. وفي هذه الدراما يعارض نموذج المرأة نموذج الأم كارّار: أنّا فيرلينغ، هذه المتسكعة التي يسمّونها «الأم كوراج» [الشجاعة] ضحية نزاع أخلاقي: فهي تروم الذود عن أطفالها من اضطرابات الحرب، وتود في الحين نفسه الاستفادة من هذه الحرب لكي «تجمع الأموال». وفي نهاية المطاف، ستتابع هذه «الضبعة في ساحة القتال» طريقها وحيد: فقد مات بنوها؛ لكن ما حدث لم «يُعلمها أي شيء». وهنا بالذات، يترتب على المشاهد أن يخلص إلى العبرة من هذه المسرحية التهذيبية. وفي خاتمة دراما أخرى «نفس سيْه – تشوان الطيبة» (١٩٤١)، يقوم ممثل بعرض المشكلة على الجمهور الذي يترقب نتيجة العمل الإيجابية؛ وتكشف طريقة صياغته المشكلة النقاب عن الفكرة الجوهرية، وعن تصور العالم لجميع مسرحيات بريخت:

«نحن أيضاً مُرهقون
وفي آمالنا خائبون
نرى الستارَ مسدولاً
ويظل الإشكال مفتوحاً
فهيا أيها الجمهور! بدورك! هلا تقوم!
هيا ابحث عن الحلول،
عن الموفّق من الحلول!
فلابد من ذلك! لا بدّ!».

(بريخت: «الأم كوراج»)

ما بعد الحرب (١٩٤٥-١٩٦٨)

« نل. – ليس ثمة شيء أشد غرابة من شقاء
الإنسان، أوافقك على هذا، ولكن..
ناغ. – آه! يا له من كلام!
نل. – بلى، بلى، فهو الأمر الأوفر هزلاً في العالم.»

(ساموبل بيكيّت Samuel Beckett،
نهاية شوط اللعب)

ألمانيا عام (١٩٤٥): لما سقط الرايخ الثالث، أراد الألمان بناء عالم جديد على أنقاض الماضي. وهذا الماضي، قد أطيح به إطاحة جذرية. إنها حقاً ساعة الصفر (La Stunde Null). أما في فرنسا عام (١٩٦٨): «فشيء فيها لن يكون من بعد كما في السابق»، كذا صرّح الرئيس جورج بومبيدو. وفي تشيكوسلوفاكيا، عشرون عاماً ونيف قد مضت فأفضت إلى عصيان وثورة – وهذا هو ربيع براغ – وإلى ثورة الطلاب في مدينة لوفان، وبرلين، وروما، وباريس. وخلال أكثر من عشرين سنة، اعتقد الناس أن التقدم ممكن، انطلاقاً من أسس جديدة، على الصعيد السياسي كما على الصعيد الثقافي: وقام النقاش الفكري على أساس «درجة الصفر»، وهو الذي ألمح إليه أيضاً هانس مانغنوس إنْزِنبِرْغر إبان حديثه عن «موت الرواية».

وفي رحاب الأقطار التي باتت «بلاد الشرق» [الأوروبي] راح النموذج الجدانوفي [جدانوف: وزير للثقافة السوفييتية] «للنزعة الواقعية الاشتراكية» يفرض نفسه مشفوعاً بالمنحى الستاليني. وعقب تعريف النزعة الواقعية في المؤلفات المجرية والألمانية للأديب جورج لوكاتش (١٨٨٥–١٩٧١)، فقد

أُخضِعَ المذهب الواقعي لرقابة أيديولوجية قام بها الحزب الشيوعي الوفيّ للتوجيهات السوفييتية. وإن دلالات مذهب النزعة الواقعية الاشتراكية، التي تم تعدادها، للمرة الأولى عام (١٩٥٣)، على يد المهاجر البولوني تشيسواف ميووش (الذي ولد سنة ١٩١١) في روايته «المستولون على السلطة»، وكتابه (العقل المأسور)، لبثت دلالات شديدة الحدّة في عقد الخمسينات.

في الغرب، انطلق البحث عن كل جديد: وانبثق أدب الأنقاض من فكرة حول الحرب وقدوم عهد جديد. ويتيسّر القول – سعياً إلى أن نصف طابع السباق الثقافي لهذين العقدين – إنهما جعلا أوروبا تنتقل من «سنة الصفر» إلى «درجة الصفر». فالحرب قد اتهمت الواقع من جديد. وتم إدراك العالم كمثل شيء عبثي [أي: يفتقد هدف الوجود الإنساني وقيمته]. فاستحوذ على النفوس قلق شديد.

في رأي أتباع النزعة الوجودية، لا يتعرف الإنسان إلا بأفعاله في عالم لا قانون له، ولا أخلاق، ولا إله. فقد قُضيَ عليه بأن يكون حراً فيشكل مصيره الذاتي. وفي عام (١٩٤٥)، أسس جان بول سارتر J. P. Sartre (١٩٠٥-١٩٨٠) «الأزمنة العصرية»، ولم يسع إلى إنشاء مدرسة، بل إلى خلق جوٍّ، طريقةِ عيش ما، حيث نزعة عدم التقيد بالتقاليد والأعراف Non-conformisme تلبث مقبولة. وبذلك، شُرِّعَ باب النقاش حول أدب الكفاح ومنحاه إلى تحويل المجتمع. فظلّ مذهب الوجودية، حتى عام (١٩٦٠)، في صميم المداولات والمناقشات الفكرية.

إن ألبير كامو Alber Camus (١٩١٣-١٩٦٠)، فيلسوف العبث [وهو غياب الهدف والقيمة من الوجود الإنساني] (L'absurde) في كتابه «الغريب» (١٩٤٢) وفي «الإنسان الثائر» (١٩٥١) قد تناول بإسهاب في: «الطاعون» (١٩٤٧) نزعة التضامن الإنساني حيث تتوطد إرادة المرء «ليكون قديساً بمعزل عن 'الله'». أما غابرييل مارسيل (١٨٧٧-١٩٧٣) فقد شارك الفيلسوف الألماني جاسبيرز (Jaspers) في بروز النزعة الوجودية المسيحية. ورفض بيير تلار دو شاردان P.T. de Chardin [الأب اليسوعي] (١٨٨١-١٩٥٥) الفصل ما بين العلم والدين.

عقب موت كامو، برز المنهج البنيوي Strcturalisme، في منحى مدرسة براغ، وتطور في فرنسا مع مؤلفات ليفي شتراوس العالم الإثنولوجي [عالم بالسلالات]. وانطلاقاً من سنة (١٩٦٠)، تشبث فريق «كما هو» (Tel Quel) على نحو خاص بإبراز النزعة البنيوية، بدءاً من دراسة اللغة، بُنىً للفكر. فتم تطبيق التحليل البنيوي في عدة مضامير: الفلسفة (فوكو)، والسيميولوجيا [أي علم الدلالات]، لصالح الأشياء والأمور.

في نهاية عقد الستينات تقريباً، اهتم النقد الأدبي أولاً بالالتزام الاجتماعي والسياسي، وذلك في منحى النظريات الماركسية لما بعد الحرب (هوركهايمر، أدورنو) ثم في منحى نظريات لوسيان غولدمان.

تنوعات التقليد:

برزت عودة إلى كل ما هو رومانسي عقب الانقطاع الذي تسبّبت به الحرب، وعقب الأدب الملتزم. فنجد في فرنسا ثانية الرغبة في التأكيد على الغائية finalité الخاصة بالأدب: ألا وهي سرد القصة. ومن هنا، انطلقت العودة إلى النزعة الجمالية وإلى التقليد.

الرواية التقليدية:

إلى جانب الأدب الملتزم، نلاحظ في فرنسا، شغفاً جديداً بـــ ستاندال ونزعة منحى البيلية (beylisme) [نزعة إلى الحزم والشدة؛ نسبة إلى بطل من أبطال ستاندال يُدعى بيل] فبرزت من ذلك نزعة الأنانية (égotisme) وأسلوب منحى ازدرائي (cynisme) أرستقراطي ومستهتر. وبحثٌ من روجيّه نيميّيه R. Nimier (١٩٢٥-١٩٦٢) تجمع عدد وفير من الكتاب وهم «الهوسّاريون» من اسم روايته «الهوسّار الأزرق» (١٩٥٠) [جندي من الخيالة]؛ وفي الرواية هذه، فقدت الحربُ سمتها المقدسة désacralisée. وكان ثمة: ميشيل ديون (ولد عام ١٩١٩). وأنطوان بلوندان (١٩٢٢-١٩٩١)، وجاك لوران (من مواليد ١٩١٩) الذين أطلقوا العنان لحساسيتهم. وإن ترسخ الرواية في القصة أو في التاريخ قد ظهر قبل قدوم الرواية الجديدة في فرنسا،

وخلاله وبعده. وحكايةُ قصةٍ ما، هي تماماً ما فعل جوليان غراك Julien Gracq (ولد عام ١٩١٠) بصورة شفافة رائعة في روايته: «شرفة في الغابة» (١٩٥٨). ولكونه قريباً من الأديب بْروتون، ودون ميل منه إلى النزعة السريالية، توسل بلغة ثرية جداً، في روايات فخمة باذخة تتلاعب بالخرافة والأسطورة كما فعل في: «شاطئ رمال السواحل» (١٩٥١).

إن مارغريت يورسْنار (١٩٠٣-١٩٨٩)، حتى قبل روايتيها الكبيرتين وهما: «ذكريات هادريان» (١٩٥١)، و«العمل في السواد» (١٩٦٨)، ابتكرت نتاجاً عظيماً في فن الرواية والسيرة الشخصية، فيما راحت تجوب حدائق التاريخ: «متاهة العالم» (٣ مجلدات نشرت من ١٩٧٧ إلى ١٩٨٨) وذلك خارج الحركات والأساليب الدارجة في فترة الثمانيات.

> «غالباً ما تفكرتُ في الهفوة التي نرتكبها، حين نفترض أن إنساناً ما، أو أسرة من الأُسر، يشتركان اشتراكاً حتمياً في أفكار أو في حوادث العصر الذي تمضي فيه حياتهما»
>
> (مارغريت يورسْنار Marguerite Yourcenar، مذكرات هادريان)

أما روايات ميشيل تورنْييه (ولد سنة ١٩٢٤) فهي تمثل انساحات للدور المُهيمن، دور التاريخ وسرد القصة: «نهار الجمعة أو غموض المحيط الهادي» (١٩٦٧). ويتعايش التاريخ والسيرة الذاتية في أعمال ألبير كوهين (١٨٩٥-١٩٨١)؛ لكن روايته «حسناء السيِّد» (١٩٦٨) التي تصف الوضع السياسي في عقد الثلاثينات، تسرد بصورة خاصة حكاية عشق عنيف.

وفي إنكلترا، سيطَرَت الرواية التقليدية على المضمار الأدبي. واتسمت آثار غراهام غرين ووليَم غولدينغ (William Golding) بثورة نزعة الردية [أي: إرجاع الشيء إلى عناصره المقومة الهامة] Réductionnisme وإن روايات غرين كمثل: «موسم الأمطار» (١٩٦١) وغولدينغ في: «طقوس مؤقتة» (١٩٨٠) تحمل سمات روايات كونراد التي تكرر نزعته الغرائبية

Exotisme وحرصه على تجاوز التخوم الإنسانية وانتهاكها. فإن غولدينغ يترجم رؤيته للشر بصفته «المرض الرهيب لكون المرء إنساناً». وفي روايته «جلالته ملك الذباب» (١٩٥٤) يسرد قصة تلاميذ قد نجو من حادثة مؤلمه بالطائرة فصاروا كائنات هجينة متعطشة للأذية والعنف.

«رمقه رالف بناظرين فارغين [من كل تعبير]؛ وفي لحظةٍ خاطفةٍ، استذكر التألق الساحر الذي سبق أن غمر هذا الشاطئ. إلا أن الجزيرة لم تعد سوى ركام من الخشب الميت والمحترق: وكان سيمون قد قضى نحبه».

(ويليم غولدينغ، «جلالته ملك الذباب»)

عقب ارتداد غرين إلى المذهب المسيحي الكاثوليكي، وانطلاقاً من روايته «القوة والمجد» (١٩٤٠)، إلى «سيدي كيكسوت» (١٩٨٢)، تشبّثَ بِتَمثّلِ هذا الفراغ بالسعي إلى أرض، هي أرض غرين: (Greenland)، المأهولة بكائنات استثنائية. وأخرج غولدينغ، في «الوراثة» (١٩٥٥) عصر «نياندرتال» Neandertal [نوع من الثديات الأحفورية، لها سمات جسد الإنسان]، متوغلاً بذلك في عمق تاريخ البشرية السحيق، تطلعاً منه إلى أن يعثر مجدداً على البراءة الإنسانية المفقودة. وفي «كريس مارتان» (١٩٥٦) تتحرك الشخصيات عند حدود المجتمع والزمان والمكان.

وثمة حرص موال لمذهب الأخلاق moralisme وهو الذي يتغلغل في آثار أغنوس ويلسونت (ولد سنة ١٩١٣) كما في: «سم الشوكران وما بعده» (١٩٥٢)، وفي «الزرافة والشيوخ الهُرِمُون» (١٩٦١)، و«نداء المساء» (١٩٦٤)؛ وهي آثار تتساءل عن طبيعة الخير والشر. وفي قصته: «وهو يجازف بتلاعبه» (١٩٦٧) نجد ثانية حولية نصف قرن من تاريخ إنكلترا، قد عاشه خمسة أجيال من مارثيوز. ويتخذ إيريس موردوخ (من مواليد ١٩١٩) موقعه في تقليد الرواية السيكولوجية. وفي كتابيه: «وردة لا اسم لها» (١٩٦٢)، و«قصر الليكورن» licorne [: القارن: حصان أسطوري له قرن

في وسط جبينه]، حيث يُخضع شخصياته – مع قربهم من الرمز – لمُسَارّات Initiations مؤلمة. ويمضي عالمُه نحو ما يفوق الطبيعة Surnaturel. وثمة أديبة أخرى: دوريس ليسّينغ (من مواليد عام ١٩١٩) قد انضمت إلى الحركة النسوية، ودانت بشعبيتها لنوع من الرواية الثقافية، في خمسة مجلدات تجعلنا نكتشف إفريقيا الجنوبية في فترتي ما قبل الحرب العالمية الثانية وما بعدها، في: «أطفال العنف» (١٩٥٢-١٩٦٩).

في فلاندرا [بلجيكا]، لبث وضع النزاع ما بين المسيحي والعالم الحداثي المنسلخ عن مسيحيته – والذي سبق أن وضعَهُ كلٌ من برنانوس، مورياك، جوليان غرين وضعاً يلاحق أذهان الأدباء الكاثوليك الفلامنكيين: أندريه دومينتز (ولد عام ١٩٠٦)، وماريا روسّيلز (من مواليد سنة ١٩١٦). وتعايش التاريخ مع السيرة الذاتية لدى مارنيكس جيزن (١٨٩٩-١٩٨٤): ومع الرواية الرمزية: «كتاب جواشان البابلي» (١٩٤٧) وهذه هي: قصة أخلاقية وقصة فلسفية سواءً بسواء. وإن مؤلفات بول لوبو (١٩٠٨-١٩٨٢) تقع ما بين الرواية التاريخية والرواية الفكرية. ويشكل التحليل الاستبطاني اللحمة الأساسية لكتابه «كسانثيب» (١٩٥٩). وهكذا هو الأمر في آثار برنارد كيمب (١٩٢٦-١٩٨٠)، مع كتابَيْه «التمثيل الأخير» (١٩٥٧)، و«خيبة آمال أورفيْه» (١٩٦٠).

في بلجيكا الناطقة باللغة الفرنسية، حرص بلْينْيه على توفيق رسالة لينين مع تعاليم الإنجيل. وخلال تتابعاته الروائية المتسلسلة الكبيرة انحاز إلى أبطاله الثائرين: نوبل، في روايته «اغتيالات» (١٩٤١)، ودارو، في «الأمهات» (١٩٤٧-١٩٤٩). وأتت في المنحى ذاته رواية ألبير أيغسبارس (ولد سنة ١٩٠٠) وهي «ظلنا يسبقنا» (١٩٥٣). وعقب بدايات أدبية رحَّبَ بها كوكتو، عادت الروائية دومينيك رولان (من مواليد ١٩١٣) إلى موضوع الدراما العائلية في قصتها «النفحة» (١٩٥٢). ولربما في الظلال، وفي هوامش المجتمع البلجيكي، قد تم ظهور الأدباء الذين سوف ينعمون بشهرة عالمية. وقد غادر فيليسيان مارسو (ولد سنة ١٩١٣)، بلجيكا عقب صدور روايته «انطلاقات الفؤاد» (١٩٥٥)، لكي يبدأ مشواراً فرنسياً سيفضي به إلى

الأكاديمية الفرنسية. وإن الكتابة المتشنجة والمفسدة للأديب مارسيل مورو (ولد عام ١٩٣٣) قد انكشفت للجمهور الفرنسي بروايته «خماسيّات» (١٩٦٢). وهناك أحد أبناء الشعب المهاجرين إلى فرنسا: هوبير جوان (من مواليد ١٩٢٦)، مع روايته «الضيعات الصغيرة» (١٩٦٣)، قد أوقف سلسلة روائية كاملة على إقليم الأردين البلجيكي.

وصف البلغاري ديميتآر تاليف (١٨٩٨-١٩٦٦) تطور أسرة في مقدونيا. عند نهاية القرن التاسع عشر. وشهد عقد الستينات قمة الرواية التاريخية. فإن «أسطورة سيبين» (١٩٦٨)، و«المسيح الدجال» (١٩٦٩) للأديب إيميليان ستانيف (١٩٠٧-١٩٧٩) يطرحان المشكلة الأساسية في المعركة ما بين الجسد والروح. وقام ديميتآر ديموف (١٩٠٩-١٩٦٦) بمعالجته موضوع مصير بلغاريا القومي عشية الحرب العالمية الثانية، وخلال فترة قصيرة جداً حيث قامت أخيراً البرجوازية بدور فعّال. وفي عام (١٩٤٥)، نشر اليوغسلافي إيفو أندريه (١٨٩٢-١٩٧٥) روايتيه «كان جسر على نهر درينا» و«حولية ترافنيك»، وقد ابتعدتا عن الواقعية الاشتراكية، وذلك في جملة مواضيعهما thématique والقصة الوقائعية وغير البطولية، وأسلوبها القصصي.

عاد الأديب البوسني ميشاسيليموفيش (١٩١٠-١٩٨٢) إلى المواضيعية التاريخية بأسلوب الحوار الداخلي المنفرد. وقام عدة كتّاب، في حرصهم الدائم على موضوع الحرب، بالانقطاع عن الكليشيات الموالية للواقعية، لكي يعالجوا تأثيرات الحرب السيكولوجية: فثمة دوبريكا كوزيتش (من مواليد ١٩٢١) المتسم بنبرات أخلاقية؛ ودافيتشو الموالي لتقليد المذهب السريالي. أما أنتونييجه إيزاكوفيتش (ولد سنة ١٩٢٣) فقد ألقى نظرة على الحرب قلما لبثت تقليدية، وشرع ميهايلو لاليك (ولد عام ١٩١٤) يعمق تفكّره حول الوضع الإنساني.

في تشيكوسلوفاكيا، جرت محاولة أولى لتقديم نتاج توليفي حول موضوع تلك الفترة المعتمة لما بعد الحرب، وقد حاولها فلاديمير بازوريك (١٩٠٧-١٩٨٧) في روايته: «الثلاثية التشيكية» (١٩٤٧-١٩٤٩)، ساعياً

إلى وصفه التطور المعقد للمجتمع التشيكي تحت حكم هتلر المدمّر. وفي سنة (١٩٥٨)، نشر جان أوتشيناشيك (١٩٢٤-١٩٧٩) أقصوصة: «روميو وجولييت والظلمات» (١٩٥٨). ويسرد هذا المؤلّف حكاية لقاء مأساوي لكائنين نقيّين، ويُشير إلى بداية انفصاله الأيديولوجي. وفي روايته اللاحقة: «أورفيه الأعرج» (١٩٦٤)، أبدى حساسية حيال تجربة جيله الكارثية خلال سنوات الاحتلال. أما نهضة النثر فقد أعلنتها روايات جوزيف شكفوريكي (من مواليد ١٩٢٤)، وتتسم روايته «الجُبناء» (١٩٥٨) بالعودة إلى السيكولوجيا، وإلى الفرد البشري، وإلى المشكلات الإنسانية.

بيّن ييجي أندجيفسكي، في بولونيا، كيف تنعكس آليات التاريخ في ضمير الفرد الإنساني ووعيه: «الظلمات تغطي الأرض» (١٩٥٦)، و«أبواب الجنة» (١٩٦١). وعقب عام (١٩٥٦)، انفصل الأديب تاديوش كونفيتسكي عن التيار الشيوعي. وأعطته روايته حول حالة الإجرام: «كتاب تفسير الأحلام العصرية» (١٩٦٣) دوراً أعظم في الآداب البولونية. وقام الأديب ياروسواف ايفاشكيفيتش (١٨٩٤-١٩٨٠) في روايته: «الشرف والمجد» (١٩٥٦) بإخراجه مسرحياً الفئة المتنورة في بولونيا خلال عدة عقود من الحرب. ولدى تاديوش بريزا (١٩٠٥-١٩٧٠)، يتموقع النثر الروائي ما بين البحث والخيال: «الباب البرونزي» (١٩٦٠). وإن ليسزه كوتاكوسكي (من مواليد ١٩٢٧)، حرّف بسخرية، في رواياته، رسائل الكتاب المقدّس الشهيرة ومغزاها. أما ستانيسلاولك (١٩٠٩-١٩٦٦) فهو مؤلف «أفكار صاخبة» (١٩٦٥) وهي أقوال مأثورة تمثل تماماً اللهجة الهجائية في السنوات (١٩٥٥-١٩٦٦). وتميز النتاج الأدبي لتاديوش يارنيتسكي (ولد عام ١٩٠٨) بتعقيد شديد: «الكلمة والجسد» (١٩٥٩) وهو مجموعة رسائل وحوارات خيالية تمّت بصلة مع العالم الهيلينيستي. ويصف مؤلف جوليان ستريجكومشكي (من مواليد ١٩٠٥) في: «الأصوات في الظلمات» (١٩٥٦) عالم اليهود في غاليسيا. وقام بطرح قضية الهوية الثقافية في رحاب الإمبراطورية النمساوية الأديب أندجيه كوشنيفيتش (ولد عام ١٩٠٤)، في روايته «طريق كورنيثوس» (١٩٦٤). ونوّه أيضاً بذكرى العودة إلى أرض

الطفولة (أوكرانيا)، وإلى «مثلث الحقول الفسيحة» الشهير قرب «نهرين». إلا أن الأديب الراوي قد حذّر القارئ بأن لا يدع نفسه يُخدع بوهم الأسماء الجغرافية التي تغيب عن كل خارطة.

> «لأن ثمة [....]* عالماً يُجمِّعُ بعض الحوادث وتفسيراتها، وأجزاء من مشهد طبيعي، ومقاطع من محادثات، فهو عالم نسيجُهُ الحقيقيةَ من مَواطن التخيّل، حيث تكونُ الأجزاء المبتكرة هي الأفسح ديمومةً والأثرى قيمةً، حتى إن هذه الأجزاء تبدو أشد متانةً من الحقيقيةَ الواقعيةَ المُعاشةَ والتي تستخدم لها كتصميمٍ أرضيةٍ، وكلوحةٍ خلفيةٍ».
>
> (أندجيه كوشنيفيتش Andrzej Kuśniewicz، طريق كورنيثّوس)

الرواية الوجودية

في اليونان، وفرت الحوادث التاريخية المادة الأولى للعديد من الروايات والأقاصيص. غير أن مؤلفيها لبثوا يبدعون بحسب إيديولوجيّة ووعي ثورويّين: فقد ترك كاموا وسارتر أثرهما على هذا النتاج. وإن الأديب اليكساندروس كوتزياس A. Kotzias (من مواليد ١٩٢٦)، في كتابه الأول: «حصار» (١٩٥٣)، الذي جرت حوادثه خلال الاحتلال النازي، عكف على ماورائيات الشر في مجمله. وتزاوجت الواقعية مع المنحى الغنائي في روايات كوستاس تاكتسيس (١٩٢٧-١٩٨٨) حيث تندرج البرجوازية الصغيرة اليونانية كلها النصف الأول من القرن العشرين في «الحلقة الثالثة» (١٩٦٢). وإن الروائي ستراتيس تسيركاس S. Tsirkas (١٩١١-١٩٨٠) اليوناني من مواليد القاهرة، وصف جو مؤامرات أورشليم في ذاك العصر، طوال حوادث ثلاثيته: «حواضر في طور الزوغان» (١٩٦١-١٩٦٥). وقد اتخذ موقعه في الطليعة بعصرية كتابته. وأثار جورج إيواونو (١٩٢٧-١٩٨٥) ذكرى مجتمع اليونان

وحقيقة واقعه؛ بيد أنه خَلَطَ في هذه الذكرى تجارب شخصية: «من أجل عزة النفس» (١٩٦٤)، و«الناووس» sarcophage [التابوت الحجري] (١٩٧١). وإن الشمولية العالمية في المواضيع والأبطال، استحقت للأديب أنطونيس ساماراكيس (ولد عام ١٩١٩) ترجمة نتاجه الأدبي إلى خمس وعشرين لغة. ويمثل أشخاص رواياته الرجل العصري المسحوق ما بين إجراءات الدولة واللامبالاة، وذلك في روايتيْه: «إشارة شِدةٍ حادة» (١٩٦١) و«الهفوة» (١٩٦٥). أما فاسيليس فاسيليكوس (ولد سنة ١٩٣٣) – المعروف في اليونان والبلاد الأجنبية بروايته (z) [ز] التي أخرجها سينمائياً كوستاغافراس – فطرح في نتاجه الثلاثي: «الورقة، البئر، البشارة» (١٩٦١) مسألة الوحدة الإنسانية. وترك، في غالب الأحيان، رواياته «مفتوحة» دونما حل؛ وقام بتجربة شتى إمكانيات الكتابة الأدبية.

في البرتغال، كان فيرجيليوفيريرا Vergilio Ferreira (ولد سنة ١٩١٦) متأثراً جداً بكل من سارتر ومالرو. وعقب فترة له متميِّزة وملتزمة بمذهب الواقعية الجديدة أبدى– طوال الخمسينات والستينات، أنه يهتم، خاصة، بتَفَكُّرٍ حول «الأحيان / الحدود»، المنوطة. بتجربة مَنبت الإنسان وموته وذلك في: «ظهور» (١٩٥٩)، و«نشيد نهائي» (١٩٦٠).

اكتشفت الآدابُ اليوغسلافية، في مطلع عقد الستينات المذهب الوجودي وتقنيات تحليل السرد الفرنسي والأمريكي. ونشر بيتار سيجيدين (وُلِدَ عام ١٩٠٨)، روايتين (١٩٤٦، ١٩٤٧)، حيث أمعن في تمحيص دقيق للذهنية البدائية وفي تفكرٍ يميل إلى النزعة الوجودية. وتروي الرواية / المقالة: «ربيع إيفان غالب» للأديب فلادانديسئيكا (١٩٠٥-١٩٦٧) فكرة موسيقي مريض. فوضع على لسان بطله، ساخراً بقواعد أدب النزعة الواقعية الاشتراكية: «ترى من يستطيع أن يلبث مهتماً بحكاية شاب يزرع الفاصولياء فينال الجائزة في معرض إقليمي؟ [...]* فعلماء السوسيولوجيا والبرغماتيون [الذرائعيون] Pragmatiques يدافعون عن أدب متفائل، أدب تطلعي، كما يقولون. ويصدقون علم الأنواء والأحوال الجوية بشرط أن يقال لهم: «سيكون الطقس جميلاً، غداً».

في الأدب الهولندي، تعادلَ الشعر والنثر في المزيد من تشرّبهما من الجو الذي ينزع إلى المذهب الوجودي، مع شيءٍ من عطر الفضيحة. فالرواية «الأمسيات» (١٩٤٧) للأديب جيرارد ريفه (من مواليد ١٩٢٣) تستفيض في التطور النفساني لمراهق حتى يصل إلى عمر البلوغ، وذلك في المناخ الروحي لعقد الثلاثينات والحرب. ورواياته الرسائلية كمثل: «على الطريق بمنحى النهاية» (١٩٦٣)، و«أقرب منك» (١٩٦٦)، تعالج بكل حرية ومعالجةً شخصية جداً مواضيع اللواط والدين. أما ويليم فريدريك هيرمانز (وُلد سنة ١٩٢١) فقد كتب رواياتٍ تتسم بالعدميّة Nihiliste وتناهض الأعراف والتقاليد كما في: «أنا دوماً على حق» (١٩٥١)، وحول عبث الحياة مع «غرفة داموكليس السوداء» (١٩٥٨)، ولا نعرف إن كان الشخص الرئيسي أحد أبطال المقاومة أم هو ضحية هلوسات وأوهام.

من جديد نجد إشكالية وجودية Existentielle [نسبة إلى مجرد الوجود] مماثلة، ممزوجة بالحرص الساعي إلى خير الإنسان Humanitaire. في «الفارس» (١٩٤٩) للأديب دانوا برانير، وفي «جزيرة اللّعينين الهالكين» (١٩٤٦) للكاتب السويدي ستيغ داغرمان (١٩٢٣-١٩٥٤). ويلبث موضوع الحرب فيهما على نحو كامن. وفي «سبع حكايات قوطية» (١٩٥٨) يقدم الكاتب كارن بليكسن (١٨٨٥-١٩٦٢) وصفاً لأشخاص وُضعوا في موقف قاتل، في منتصف الطريق ما بين التخيل المبكر والتقاليد. وإن نتاجه الرمزي والأسطوري بات آنذاك قدوة لغيره.

اخترقت إشكاليةٌ تنزع إلى مذهب الوجودية روايات الفلامانكي جان فالرافينز (١٩٢٠-١٩٦٥) كما: «في البحر دون دفة للمركب» (١٩٥١)، و«سلبيّ» (١٩٥٨). أما «الجدار الأبيض» (١٩٥٧) للكاتب موريس دَهانيس (١٩١٩-١٩٨١) فهو صدىً لكتاب كامو: «الغريب».

إن عزلة الإنسان العصري المأساوية تشكل الموضوع المركزي لآثار ألبيرتو مورافيا Alberto Moravia (١٩٠٧-١٩٩٠) وكان زوج الروائية إلْسا مورانتة Elsa Morante (١٩١٢-١٩٨٥). وقد استمد وحيه من سارتر في: «غير امتثالي للأعراف» (١٩٥٧) وفي «الضجر» (١٩٦٠) وهذه الرواية مليئة «بالغثيان». ومن نص إلى آخر، يظل مُكرّراً «الصراخ» ذاته. بيد أنه،

من سنة إلى أخرى، يُغيِّر طريقته في التوفيق ما بين الازدراء وانقشاع الأوهام désillusion. وقد رأى المجري ميكلوس ميسزولي (من مواليد ١٩٢١)، أن آثار كامو مرجع أخلاقي وسياسي. ونحا اهتمامه إلى وضع الفرد الذي يتوخى إنجاز ذاته على غرار بطل روايته: «موت بطل» (التي نشرت أولا بترجمة فرنسية عام ١٩٦٥ ثم بلغة الأديب، ١٩٦٦) ورواية: «مدرسة عند الحدود» (١٩٥٩) هي الرواية / التيمة roman / fétiche للأجيال الصاعدة والتي رأت أن الكاتب جيزا أوتليك (١٩١٢-١٩٩٠) قد غدا معلماً في التفكير.

علم جمالي وشعري تقليدي:

أحد مناحي الشعر المعاصر هو التحدث عن عالم الزمان الراهن والالتزام على صعيدي المجتمع والسياسة. بيد أن شعراء عديدين لبثوا على استغلالهم مواضيع كلاسيكية.

في البلاد المنخفضة، برزت مجلات ذات توجهات إيديولوجية مختلفة جداً: - «الاعتدال»، أُسست عام (١٩٥٣)؛ و«مقال طويل» عام (١٩٥٧)؛ و«الشهرية الهولندية» (١٩٥٩) – وتناولت بإسهاب علم الجمال الشعري التقليدي. وإن عنوان القصيدة «كل شيء يظل متشابهاً» للشاعر روتغر كوبلاند (Rutger Kopland) (من مواليد سنة ١٩٣٤) يوضح هذه الرؤيا للعالم في: «تحت الماشية» (١٩٦٦).

في الفلاندر، نجد، إلى جانب الطليعة، شعراً يتسم بنظم كلاسيكي ويتحدث عن حاضر الزمان كما في: «اضطراب عصري في أبيات كلاسيكي». وقد شكّل دواوين مُمتعة: «وجوه» (١٩٥٤)، و«الوهدة سماوية اللون» (١٩٦٤) وهي نواة آثار جوس دوهائس Jos De Haes (١٩٢٠-١٩٧٤)، حيث يُحلل وضع الأم في سياق العصور اليونانية السحيقة القدم. وقد استوحى هذا الشاعر أيضاً من نتاج بودلير وهلدرلين الشعري؛ وبدوره كان مصدر وحي لأعمال كريستين دهائن (من مواليد ١٩٢٣). وإن أعمال شعراء كمثل هيرويغ هانسن (١٩١٧-١٩٨٨)، وكارل جوكهير (ولد سنة ١٩٠٦)، وهوبيرت فان هيّريويغن (ولد عام ١٩٢٠) وأنطون فان ويلديرود (من مواليد ١٩١٨) قد نُشرت في مجلات أدبية كبيرة: «المجلة الفلامانكية الجديدة»، و«حديقة تيّوا وبيفروا»، و«الدليل الفلامانكي».

وإذ ظلت مثل هذه المجلات تحايد النقاش السياسي، وتستمد وحيها من معلمي العقود الزمنية السابقة، بقيت هي أيضاً إحدى سمات الشعر البرتغالي. فالمنحى الغنائي، وشخصية فنانين مثل: دافيد موراو – فيّريرا (وُلد سنة ١٩٢٧)، وصوفيا دو ميلّو بْرينير (من مواليد ١٩١٩) قد ازدهرت في مجلة «المائدة المستديرة». وإن هذا التوجه الكاثوليكي بالأحرى قد صدَّرَ أيضاً في مجلة «الزمن الحاضر». ومن ريلك، بيسّوْوا، بوند، لوركا، استمدّ شعراء برتغاليون مثل جورج دوسينا Jorge de Sena (١٩١٩-١٩٧٨)، وراموس روزا Ramos Rosa (ولد عام ١٩٢٤)، وكارلوس دي أوليفيرا، [قد استمدوا]، كل بدوره، ثملَ حياتهم وكآبتهم السوداء قبل أن يتأثروا بالنزعات الجديدة الوليدة.

في المجر، بقيت النزعة بالأحرى إلى التجربة الشعرية الفردية. وقام جيورجي رابا (من مواليد ١٩٢٤) يشفع في قصائده الوضوح بليونة رؤى حلامية أحياناً. وإن الشاعرة أغنيس نيمس ناغي (ولدت سنة ١٩٢٢) المرتبطة هي أيضاً بتقليد بابيتس وريلك، كانت معلمة في شعر الشيء. وقد وجدت هذه النزعة ذاتها صدى في شعر جانوس سيكيلي (ولد عام ١٩٢٩): الشاعر / الناثر المجري من رومانيا، وفي شعر جانوس كسوكيتْس (من مواليد ١٩٢٨). أما الشاعر جانوس بيلينسكي (Janos Pilinski) (١٩٢١-١٩٨١) الكاثوليكي الذي سحرته فلسفة سيمون ويل وتجربتها، فأعرب عن دُوار الجوهر الماهوي L'essentiel:

«الله هو الله
والزهرة هي الزهرة.
والدُمّل هو الدمّل.
والشتاء هو الشتاء
ومعسكر الاعتقال هو أرض لنا
أرض مُسيَّجة ذات شكلٍ غامض».

(جانوس بيلينسكي، كونْديميني)

في شعر اليوناني كوستاس ستيرغيوبولس (من مواليد ١٩٢٦)، تتصالب الاهتمامات الوجودية [مجرّد الوجود] والاجتماعية والكتابة الموالية للنزعة الرمزية في بدايات نتاجه الأدبي.

وكانت الأرض المختارة للشعر الاجتماعي، بردة فعل منها حيال الكلام السِّيلْتي المنمق، وحيال النزعة الرومانسية الجديدة، والمنحى المتسم بالسرياليّة للأديب ديلان توماس Dylan Thomas. وكان زعيم هذه الحركة الأدبية فيليب لاركين Philip Larkin (١٩٢٢-١٩٨٥) الذي نحا شعره إلى النمط الكلاسيكي، مستمداً وحيه من هاردي. وتم التنويه بذكرى الجو البريطاني خلال عقد الخمسينات كما في: «الأقل في خيبة الأمل» (١٩٥٥) وفي «عرس عيد العنصرة» (١٩٦٤).

وجدت نزعة الواقعية في الشعر، والإدراك الاشتراكي للعالم مَن نَطَقَ باسمهما في المجلة الدنمركية: «حوار» (١٩٥٠) حيث كان يُحرر: إيريك كنودسن (من مواليد ١٩٢٢) وإيفان مالينوفسكي (١٩٢٦-١٩٩٠)، على تناقض تام مع مجلة «هيريتيكا» Heretica [أي: هرطقة].

الإغراء السياسي في الشعر:

ولّدَ الوضع السياسي في اليونان شتى نماذج في الالتزامات الشعرية؛ والمواضيع التي عالجها بإسهاب تاسّوس ليفادريتِس (١٩٢١-١٩٨٨) في ديوانيه: «معركة في هجيع الليل الأخير» (١٩٥٢)، و«تهب الرياح في مفترق طرق العالم» (١٩٥٣) تُشكل صدى لوعيه السياسي. غير أن النزعة الإرتيابية الإيديولوجية شرعت تعقب شيئاً شيئاً المذهب التفاؤلي المناضل. وأخذ الحماس نفسه حيال اليسار السياسي يبث النشاط في تيطوس باتريكيوس (وُلد عام ١٩٢٨). فتبلور شعره حول ثلاثة محاور رئيسية: الطبيعة، الحب، الأمل السياسي كما حدث في: «التدرّب» (١٩٦٣).

مثّل الأديب مانوليس أناغنوستاكِس (من مواليد ١٩٢٥) خيبة أمل لأتباع اليسار الذين رأوا، (من ١٩٤٠ إلى ١٩٥٠)، إخفاق جهودهم، وخيانة آمالهم، والعزوف عن حلمهم. وفيما يبتعد عن الحزب الشيوعي، بدأ بتحويل أخلاقياته السياسية إلى أخلاقية شعرية في: «الفصول ٢» (١٩٤٨)، و«الفصول ٣» (١٩٤٥)، و«تابع» (١٩٥٤)، وقبل «تابع ٢» (١٩٥٦) و«تابع ٣» (١٩٦٢). وإن تصرف أريس ألكساندرو (١٩٢٢-١٩٧٨)،

الشاعر والناثر، في «الصندوق» (١٩٧٥) كان على غرار ما سبق: فانتقل من الأصولية الماركسية إلى ابتذاله المنحى الشيوعي وإلى الدفاع عن استقلالية المضمار الشعري ذاتياً.

تم اكتشاف موهبة الشاعر فيرنيك جوهاز (من مواليد ١٩٢٨) وذلك في المجر، إبانَ النظام الشيوعي الجديد في نهاية عقد الأربعينات. وقد انتقد، فيما بعد، بسبب رؤياه القصوى، ولغته الثريّة الباروكية [المخالفة للأسلوب الإتباعي الكلاسيكي Classique]. ولأن لاسلوناغي (١٩٢٥-١٩٧٨) قد تتبع مساراً مشابهاً، فقد غدا نموذجاً على الصعيدين الشعري والأخلاقي.

أولى النظام المجري الشعر مهمة اجتماعية وسياسية؛ وهذا ما أثار معارضة شديدة لكل تصور عقائدي للعالم، وللفرد، وللفن. وصرّح الأديب ستيفان كانيف (ولد سنة ١٩٣٦)، تصريحاً قاطعاً بقوله: «ليس الشاعر خادماً بل سيفاً في خدمة الشعب». وإن كوستانطين بافلوف (من مواليد ١٩٣٣)، في استخدامه تأثير العبث على نحو جمالي، قام بتوضيحه مفارقة حياة تخضع تماماً للإيديولوجية القمعية. وفي «القصائد الهجائية» (١٩٦٠)، تحولت سخريته إلى إزعاج وحتى إلى غضب. والتحق به الشاعر رادوج رالان (ولد عام ١٩٢٣) في الابتكار الهجائي.

في عام (١٩٥٥)، كتب الشاعر الإسباني بْلا سدي أوتيرو (١٩١٦-١٩٧٩): «أطالب بالسلام وبالكلام». ورأى، كما فعل غابرييل سيلايا (ولد سنة ١٩١١)، وعلى غرار جميع «جيل عقد الخمسينات» أن الشعر المحلّي وترسيخه التاريخي هما راية المشاقة والجدال.

في ايطاليا، ظهر مشروع شعر موالٍ للمنحى الواقعي الجديد في ذات حين الظهور للنثر المعاصر أو سينما روسّليني ودي سيكا. وأُنجزَ تأسيس أدب قد أخذ علماً بنهاية الحرب، ويصف نهضة الإنسان عقب تجربة المنحى الفاشي السلبية. واستجاب الشعر الجديد لمقتضيات الحقيقة، والإنسانية، والعدالة في العصر الجديد: فإن كازيمودو قد صاغ الثورة على

الحرب صياغة ذات شيء من الاستغلاق والإبهام. وترك فيتوريو سيريني: قصيدة رثائية مطولة حول انحطاط الحضارة الأوروبية، الانحطاط الذي حققّة المنحى النازي والمنحى الفاشي. ثم تناول في «الأدوات الإنسانية» (١٩٥٣) موضوع سلخ الإنسان عن إنسانيته في رحاب العصر الصناعي. وتساءل بيأس الأديب لوزي عن ارتباط العالم الحاضر وكآبة قنوطه، كما ورد في كتابه: «داخل المزيج المعقد» (١٩٦٣). وبدا فرانكو فورتيني (من مواليد ١٩١٧)، الإيديولوجي اليساري غير الشيوعي، أنه قد أختار، تدريجياً، السخرية والتنبؤ، إبان اتصاله بشعر بريخت، وذلك في: «شعر وهفوة» (١٩٥٩). أما مونتال، أعظم شعراء الغموض المستغلق، فكتب دواوين عديدة ومنها «العاصفة» (١٩٥٦).

المسرح ما بين فناء وحديقة:

إن إغراء الالتزام الاجتماعي والمنحى الكلاسيكي الجديد قد فرّق المؤلفين المسرحيين: وفي ملجأ من كل نزعة طليعية، بدأ مسرحيون شباب بلجيكيون ناطقون باللغة الفرنسية ببناء نتاجهم الأدبي الكلاسيكي الجديد: فكان ثمة سوزان ليلار (من مواليد ١٩٠١)، مع كتابها: «كل الطرق تؤدي إلى السماء» (١٩٤٧)؛ وشارل بيرتان (ولد سنة ١٩١٩)، مع «دون جوان والمطالبون بالعرش» (١٩٤٧)؛ ولاسيما جورج سيون (ولد عام ١٩١٣)، مع «شارل المقدام المغامر» (١٩٤٤). واقترح بول ويليمز (من مواليد ١٩١٢)، وريث كبار مناصري الرمزية، مسرحاً سريالياً ذا نمط سام؛ وفي مدينة أنفير، في «المدينة ذات الشراع» (١٩٦٧)، لم يعد هناك بيت له شراع، بل انتصبت «هوائيات للتلفزيون في كل حدب وصوب، هوائيات شبيهة بمراكب صغيرة».

في فرنسا، نشأت ثورة مسرحية حقيقية، من التعاون الوثيق ما بين كلوديل والمخرج جان لُوِي بارّو Jean-Louis Barrault الذي أخرج بانتظام مسرحيات كان الأديب المسرحي قد ألف معظمها إبان التيار الرمزي. وفي

رأي هنري دومونترلان (١٨٩٥-١٩٧٢)، كل إخراج للعالم اللاتيني إنما هو حديث عن نموذج ثقافي خالد. وفي رحاب فرنسا التي آذتها المأساة الجزائرية، وفيما راح يضع الحوادث الراهنة وراء ظهره، أخرج حادثة من تاريخ قشتالة [كاستيليا] في «كاردينال إسبانيا» (١٩٦٠) أو الشجار القديم ما بين قيصر وبوميه، وذلك في «الحرب الأهلية» (١٩٦٥). وبراعة الأديب أنوي Anouilh وفكاهته الحادة في «بيتوس المسكين» (١٩٥٦)، و«السوق الشعبية للسرقة» (١٩٦٢)، استحقتا للمسرحيتين هاتين نجاحاً شعبياً حقيقياً. ورغم سداد السهام التي رمى بها وفعالية هزلها، فإن مسرحيات كل من مارسيل إيميه (١٩٠٢-١٩٦٧): «رأس الآخرين» (١٩٦٢)، وأندريه روسّان (١٩١١-١٩٨٧): «بيض النعام» (١٩٤٨)، وفرانسواز دوران (ولدت عام ١٩٢٨) «الفاتورة» (١٩٦٨) قد وَصَفها النقاد بشيء من التحقير بأنها «مسرحيات شعبية»، إلا أنها نعمت باستقبال حماسي لدى الجمهور الكبير.

اجتازت «الموجة الجديدة» إنكلترا بضجة شديدة وفرضت عليها «مسرحاً جديداً». فأحدث كتاب جوهن أوزبورن (ولد عام ١٩٢٩): «سلام يوم الأحد» هزيم رعدٍ في الأوساط الأدبية: فالبطل ابن عامل تزوج مِن برجوازية صغيرة ثم حوّل عليها الفظاظة التي يوحي له بها المنحى التقليدي وقيم «المؤسسة البرجوازية» في بلده. وأُعرب عن احتجاجه بنوع من البلاغة تتسم بالتعدي والمشاقة: فالبطل يخاطب مباشرة الجمهور المشاهد ويجرؤ على إزعاج طمأنينته وكل ماله من قناعة ويقين. لكن هذا المسرح الناشئ من ثورة «شبان غاضبين»، مسرح ذو جوهر تابع لمنحى الواقعية، ومُوالٍ للنزعة إلى الطبيعة، أكثر مما هو حقاً ثوروي. والأمر هذا على مزيد من الوضوح لدى أرنولد فيسكر (ولد سنة ١٩٣٢) الذي كتب مسرحيات سياسية غدا أبطالها يجابهون صعوبات الحياة اليومية. ومَثّل هذا الأديب نموذج المؤلف المسرحي الذي يخضع لنزعة المنحى الواقعي المسرحي في الكفاح السياسي: فالمركز ٤٢ الذي أسسه وحّد النزعة النقابية والتطور الفني.

تناول الروائي / الباحث المجري نيميث مشكلةَ الرقابة المسيطرة، واستخدم لغة مسرحية مجازية وتلميحية، فأحيا مجدداً الدعوى على «غاليليه» (١٩٥٤)؛ وكذلك كان موقف الشاعر والناثر إليّس الذي نوه بذكرى الثورة والنضال في سبيل الاستقلال لعامَيْ (١٨٤٨-١٨٤٩)، وذلك في كتابه: «ضوء المشاعل» (١٩٥٢). أما أبناء الأقلية المجرية في رومانيا فقد لجؤوا أيضاً إلى هذه اللغة: فثمة أندراس سورو (من مواليد ١٩٢٧)، وجيزا باسكاندي (ولد سنة ١٩٣٣)، في «الضيف» (١٩٦٩). وفي المجر أيضاً، هناك إيستفان أوركيني (١٩١٢-١٩٧٩)، الموالي للفن الأدنى Art minimal، وقد اتسم هذا الكاتب المسرحي بالسخرية المأسوية / الهزلية وبما هو يومي في الحياة البشرية.

وجد المسرح الاجتماعي الإسباني في ألفونسو ساستر (من مواليد سنة ١٩٢٦) أديبَهُ المُنظِّر. فالكاتب المهيمن على جميع هذا الجيل لبث، دون منازع، أنطونيو بْويرو فاييخو Antonio Buero Valleijo (ولد سنة ١٩١٦). وقد انتقل من المسرح «الوجودي» إلى المسرح الاجتماعي والسياسي، فشجب فيه الظلم وغياب الحرية خلال مسرحيته: «اليوم هو العيد» (١٩٥٥).

مذهب الواقعية: طريق محتومة

إن مؤتمر يالطا لم يضع نهاية للحرب العالمية الثانية. فالعقود الزمنية التي عقبت (١٩٤٥) ممهورة بِدمْغة هذا الصراع الذي لا يزال راسخاً في كل ذاكرة ويُمد بوحيه أدباً ينحو بكامله إلى النزعة الواقعية.

أدب الأنقاض:

بالمعنى الدقيق لهذه اللفظة ألــ «التروميرليترِاتور»، وهو أدب الأنقاض trümmerliteratur، لم يرفده بالوحي سوى عدد محدود من الأعمال الأدبية؛ أعمال تخيل في إنكلترا، وأشهرها ثلاثية إيفلين فوغ: «سيف الشرف» (١٩٦٥)، و«ضباط وسادة» (١٩٥٥) وهو الكتاب الأوسع انتشاراً من هذه المجموعة، ويقدم نماذج لا يتيسّر نسيانها ويصف أشد الأوضاع العسكرية عبثاً [العبث: غياب الهدف والقيمة من الوجود الإنساني].

في ألمانيا، بالمقابل، تطور أدب الحرب تطوراً هاماً. فالمهاجرون إلى خارج البلد عادوا في عام (١٩٤٥)، وتمكنوا في الداخل من إسماع أصواتهم وآرائهم. وظهرت في عام (١٩٤٩) الرواية الثانية الكبيرة من تأليف أنّا سيغيرز «لا يزال الأموات شباناً». وفي مطلع عقد الخمسينات تطور «أدب الأنقاض». وأشهر أديب مثّل هذا المنحى كان فولفغانغ بريخيرت (Wolfgang Berchert) (١٩٢١-١٩٤٧)، مع كتابه «أمام الباب» (١٩٤٧).

تجمع بعض الأدباء، من عام (١٩٤٧) إلى (١٩٦٧)، حول «المجموعة ٤٧» التي أنشأها هانس فيرنِر ريختر (ولد عام ١٩٠٨). وقد وصف مارتين فالسرْ (من مواليد ١٩٢٧)، في آثاره ألمانيا عند نهاية التيار النازي وبدايات جمهورية ألمانيا الفدرالية. وأعرب الأديب سيغفريدلينز (ولد سنة ١٩٢٦) عن

ذكريات طفولته تحت حكم النازية، في كتابه: «درس اللغة الألمانية» (١٩٦٨)؛ وإن «طبل الصفيح» (١٩٥٩) الذي يقرعه الولد الصغير أوسكار مازيرات هو بطل رواية الأديب غونترغراس (ولد سنة ١٩٢٧)، ويُذكِّر، على نحو تعزيمي، بالذكريات الرهيبة من الفترة النازية. ومن بين «المجموعة ٤٧»، نجد أيضاً هاينريخ بول (١٩١٧-١٩٨٥): الذي انطلق هو أيضاً من تجربة الأطلال وجهد في فهمه حقيقة واقع ما بعد الحرب وعبر عنها، وغالباً ما أدرك هذه الفترة بمثابة حقبة للترميم والإصلاح. وجميع آثاره المتشرّبة من مذهب كاثوليكي شخصي، يحتج على قيود مجتمع برغماتي صرف. ورواياته نداء إلى التضامن الإنساني، إلى احترام الآخرين. وهي: «أولاد الموت» (١٩٥٤) تصف تشتت العائلات. وفي أشهر رواية له: «التكشير» (١٩٦٣)، ثمة رجل منبوذ يطالب، عبثاً، بحقه في العيش خارج التخوم التراثية للأخلاق الاجتماعية.

«(....)* إنها تُلقي محاضرات عن نوبةَ الشبيبةَ الألمانيةَ، بهذا الصوت العذب البريء عينه، الذي ربّما ترتب عليها أن تقول به لـ هنربيت حين انطلاقها إلى الجيش: «هيا قومي بعمل جيد، يا صغيرتي!» إن صوت والدتي سأتمكن من سماعه بالتلفون غالب الأحيان كلما أريد ذلك؛ أما صوت هنربيت فلن أسمعه من بعد، أبداً».

حظيت رواية الأديب الروماني كونستانتين فيرجيل غيورغيو (C. V.Gheorghiu) (١٩١٦-١٩٩٢)، «الساعة ٢٥» باستقبال يشفعه اهتمام كبير، منذ صدورها في باريس عام (١٩٥٢): فأثارت الجدال المشروع عن حقوق المواطن، وعن حرياته الأساسية؛ فاستجوبت الضمير الرديء للإنسان الغربي، المحرّر حقاً من النزعة الفاشية، ومن المنحى العرقي، غير أنه يغض الطرف عن ممارسة الفاشية والعرقية لدى الآخرين.

وكانت هناك حرب أخرى، حرب اليونان الأهلية التي أحدثت هي أيضاً آثاراً أدبية. وفي عام (١٩٥٠)، نشر رينوس أبوستودولس (من مواليد ١٩٢٤) كتابه «الأهرام ٦٧» الذي يشتمل على نصوص ورسائل كُتبت ما بين (١٩٤٧) و(١٩٤٩) حول ساحات القتال. وتكمن أصالتها في موقف الأديب المحايد حيال الطرفين المتحاربين شاجبة عبث كل حرب أهلية. وتذكر

الكاتبة ديدو سوتيريو (من مواليد ١٩٠٩) مغامرات الموالين لليسار ومعاركهم، في روايتها الأولى «الأموات ينتظرون» (١٩٥٩). وفي «الأرض الدامية» (١٩٦٢)، كررت موضوع التاريخ المأساوي ليونانيي آسيا الصغرى [أي تركيا الحالية] ما بين (١٩١٩) و(١٩٢٢).

في إيطاليا، كتب جيوجيوبَسّاني (Giorgio Bassani) تاريخ مدينة فيرّاريه، وخصوصاً، الجماعة اليهودية خلال الحكم الفاشي، وذلك في «حديقة آل فينزي – كونتيني» (١٩٥٦). ويُدانُ له أيضاً بطبعة «الفهد» (١٩٥٨) للأديب جيوزيبه تومازي دي لامبيدوسا (١٨٩٦-١٩٥٧) الشهير بوصفه صقلية ما بعد النهضة Risorgimento [حركة إيديولوجية وسياسية أتاحت توحيد ايطاليا]

مذهب الواقعية الجديدة:

ولّدت ردة الفعل على النزعة الفاشية نوعاً جديداً من الأدب، حسب تعليمات الجمالية الماركسية: ألا وهو مذهب الواقعية الجديدة néorélisme فأعطى الأديب باولوفوليوني (ولد سنة ١٩٢٤) في كتابه «آلة العالم» (١٩٦٥) من خلال تحقيق وجودي حول وضع الشغيلة – انعكاساً أُخروياً عن حياة ايطاليا اليومية، أمّا كارلو بيرناري (ولد عام ١٩٠٩)، في روايته «نذير الظلمات» (١٩٤٧)، وفرانتشيسكو جوفِنِه (١٩٠٢-١٩٥٠)، في كتابه «أرض السر المقدس» (١٩٥٠) يصفان، مع الزهيد من الأساليب التعبيرية، حقيقة الحرب الواقعية، القريبة جداً من الأديبين (سجون، نفي، تهجير، مقاومة الموالين)، أو حقيقة ما بعد الحرب فوراً (نضالات الشغيلة، بؤس القرويين).

إن انتقاد اليسار، الذي امتدح نزعة الواقعية الجديدة، تمنى أن تتجسد أطروحته السياسية في إنتاج روائي. فكانت روايةُ «ميتيلّو» (١٩٥٥) للكاتب فاسكوبرا توليني (من مواليد ١٩١٣) الروايةَ الأولى من سلسلة كاملة أخذت على عاتقها أن تمثّل، من خلال أشخاص نمونجيين – وهنا بناء يغدو اشتراكياً – تطور تاريخ إيطاليا. وأما الكاتبان إيليو فيتّوريني (١٩٠٨-١٩٦٦)، وسيزارهِ بافيزِه (Cesare Pavese) (١٩٠٨-١٩٥٠)، عقب تأثرهما بالوضع الناجم عن الحرب، فقد تحملا ـــ في بدئياتهما، إغراء النزعة الواقعية الجديدة: فجعل

فيتوريني في كتابه: «الرجال والآخرون» (١٩٤٥) من الفاشيين وخوض الحرب الأهلية؛ ثم ابتكر قصصاً خارقة للمألوف أو وهمية مثالية، في «مدن العالم» (١٩٦٩). وتتسم رواية بافيزه «الرفيق» (١٩٤٧) بالنزعة الموالية للشيوعية، وهي من وحي المقاومة. لكن بافيزه، بعد ذلك فوراً، أعاد اتهام المذهب المانوي (Manichéisme) الذي كان يُشكل أسّ الإيديولوجية اليسارية لما بعد الحرب. وأوقف نفسه عندئذٍ على تحليل تفكك البرجوازية في: «الشيطان على التلال» (١٩٥٤)، و«الصيف الجميل» (١٩٤٩): (La bella estate)

> «بل إنّ واحدة منهن هي تينا، عقب خروجها عرجاء من المشفى، إذ لم يبق لها في منزلها ما تقتاتُ منه، لبثت تضحك هي أيضاً» «حول أي شيء تافه. وذات مساء، راحت تعرج خلف الآخرين، ثم توقفت وشرعت تبكي لأن النوم أمر غبي فهو زمن يُختلسُ من الهزل والمزاح».
>
> (سيزاره بافيزه Cesare Pavese: الصيف الجميل)

في البرتغال، كان رودول، أي كارلوس ده أوليفيرا (Carlos de Olivera) (١٩٢١-١٩٨١) مع كتابه «نحلة في المطر» (١٩٥٣)، ومانويل دافونسيكا (ولد عام ١٩١١) مع «حصاد الريح» (١٩٥٨) يتضامنان مع طبقات الشغيلة المقهورين في مكافحتهم الديكتاتورية. وظهر تقهقر البرجوازية الريفية، في أعمال أغوستينا بيسّا لويس (من مواليد عام ١٩٢٢)، وقد منحت قدرتُها المفرطة في الإيحاء تحريرَ نتاجها دقةً تكاد تكون وهمية مهلوسة.

إن نزعة الواقعية الجديدة في البرتغال، ما بين (١٩٥٠-١٩٦٠)، شهدت مرحلة ثانية لها. فغدت على مزيد من الجدلية، ومزيد من التناقض، ومن النقد، متأثرة بالمناخ الخاص بالمذهب الوجودي. فالإنسانُ المصاب بشدة القلق، المُجابهُ لنوع من الأمل اليائس (الناجم جزئياً من تعزيز ديكتاتورية سالازار)؛ ويشكلُ ما توخت النزعة الواقعية الجديدة مذئذٍ أن تحلّله. والشهود على هذا التغير هم فرناندو ناموراً مع مؤلفه «الرجل المتنكر» (١٩٥٧)،

وخوسيّه كاردوزو بيرِس (ولد سنة ١٩٢٥)، مع «الملاك الراسخ» (١٩٥٨)، وأوغْستينو أبيلايرا (من مواليد ١٩٢٦) مع «مدينة الأزاهير» (١٩٥٩).

وكان وصف المدينة هو أيضاً في تمام حضوره المتسم بالمذهب الواقعي الاجتماعي، في إسبانيا، لبث مُنظِّرةٌ غوتيزولو. ويمثّلُ الكتاب: «خلية النحل» (١٩٥١) للأديب كاميلو خوسيه سيلا (ولد سنة ١٩١٦) اللوحة الحية لحياة مدريد الرمادية والقاسية على سكانها. وظل الأسلوب الذي أخذ به مباشراً جداً، صحفياً أو يكاد.

«ها هو الصباح ينبلج الهُوينى، متعرشاً مثل دودة، على قلب رجال المدينة ونسوتها؛ ومصيباً، بلطف نوعاً ما....، هاتيك النواظر، منذ حين مستيقظة؛ هاتيك النواظر التي لا تكتشف أبداً من الآفاق ما هو جديد، ومن المناظر ما هو قشيب، ومن الزخارف ما هو طريف».

(كاميلو خوسيّه ثيلا Camilo José Cela، خلية النحل)

يدين الأدب للكاتب ميغيل ديليبسْ (Miguel Delibes) (من مواليد ١٩٢٠) بتذكرِه حياة فلاّحي القرى القشتالية Castillans، من خلال ثلاثة أولاد يكتشفون بيئتهم في: «الطريق» (١٩٥٠). وتغدو واقعة مختلفة، وجزءاً مأسويّاً من حملة مُستخدمٍ تجاري لحوانيت في مدريد، وعنصراً هاماً في تنظيم وعي الشخصيات الأخرى المشوش، وخاصةً في: «النهر الصغير» (١٩٥٦) للأديب رفائيل سانشيز فيرلوزيو (ولد سنة ١٩٢٧).

إن الأديب المجري تيبور ديري (Tibor Déry) (١٨٩٤-١٩٧٧)، مؤلف لوحة جدارية واقعية، في: «الجملة اللامنتهية» (١٩٤٧)، قد تبنى الموقف الشكوكي لمن ترتب عليه أن يجتاز ديكتاتوريات هذا القرن، فبلغ عدم التحيز الساخر المنشود في رواية حياته: «ليس ثمة حُكم» (١٩٦٩). واستعاد تقليد الرواية الاجتماعية، في المجر، الكاتب فيرينك سانتا (من مواليد ١٩٢٧)، خلال كتابه: «عشرون ساعة» (١٩٦٤): وهو لوحة تمثل قرية من عام (١٩٤٥) وإلى (١٩٦٠).

عالجت الرواية البلغارية في عقد الستينات الإشكالية المعاصرة من خلال استذكار الذكريات. وأقدمت بلاغاديميتروفا (Blaga Dimitrova) (من مواليد ١٩٢٢)، وهي تستلهم تقنية الإخراج السينمائي، على تمثيلها من يتحدون. والموضوع الرئيسي لروايتيْها: «رحيل إلى الذات» (١٩٦٥)، و«زيغان» (١٩٦٧)، هو حصيلة حياة ما، حياة ترويها بتغيرات عدة ومع مقارنات سيكولوجية عديدة. أما إيفاجلو بيتروف (ولد سنة ١٩٢٣) فهو يحتل مكانة خاصة مع نتاجه الأصيل: «قبل ولادتي.... وبعدها» (١٩٦٨). ويخلط سردَ القصةِ الاستعادي، والترابطي، والابتذالي، بحرية المذهب الواقعي والخيال المبتكر، والتمثيل التشكيلي والتفكر.

يدين الأدب للمؤلف الروماني مارين بْريدا (Marin Preda) بروايته «آل موروموتو ١» (١٩٦٦) و٢ (١٩٦٧)، وهي رواية اجتماعية من نمطٍ المنحى الطبيعي وتروي حياة الفلاحين خلال سنوات ما قبل الحرب، ثمَّ ما بعد الحرب، مُشتملةً على فترة التأميم الزراعي. وإن الأب العجوز الذي جرى تأميم قطعة أرضه، يعارض المقال الاجتماعي / السياسي باعتقاده أنه ضحية: «أما أنا، يا سيدي الحضريِ الطيب، فقد عشت دوماً مستقلاً، برأسٍي ويديّ....» واستوحى المؤلف أيضاً الوسط الحضري، والحوادث التي «تُجلِّدُ» أو «تفقد جليد» التاريخ المعاصر بصورة دورية، في روايتَيْه: «المسرفون» (١٩٦٢)، و«الهذيان» (١٩٧٥).

استقطب الروائيُّ اليوناني ديميتريس هاتزيس (Dimitris Hatzis) الحرصَ ذاته على حقيقة المجتمع الواقعية لما بعد الحرب في: «نهاية مدينتنا الصغيرة» (١٩٥٢). ووصف الأديب سبيروس بلاسكوفينيس (ولد عام ١٩١٧) حياة المدن والأرياف اليونانية؛ وأعادت روايته: «السدّ» (١٩٦١) ذكرى الآلة ومشكلاتها وأخطارها.

لا ينجو المجتمع الإنكليزي من انتقادات «روائيي جيل الغضب». فكانوا مقتنعين أن الفرد البشري لا يتواجد إلا بمثابة شخص اجتماعي، وراح الأنباء كينغزلي أميس (ولد سنة ١٩٢٢)، وألان سيلّيتويْه (من مواليد ١٩٢٨)، وجوهن فاين (ولد عام ١٩٢٥)، ينتقدون «الوضع البرجوازي». وبفضل فاين، برزت إلى الوجود رواية بروليتارية إنكليزية تتسم بميزات حقيقة الواقع.

في إقليم فلاندرا، مثّل بشكل خاص الأديب لويس بول بون (Louis Paul Boon) (١٩١٢-١٩٧٩) نزعة مذهب الواقعية الاجتماعية. فالروائي هذا توخى أن يُعيد كتابة الشعب الفلامانكي، على صعيد عامة الناس المتواضعين، وأولاً مع لوحة أدبية مزدوجة (Distyque) وهائلة جسّدها في: «طريق الكنيسة الصغيرة» (١٩٥٣)، و«صيف في تير-مورن» (١٩٥٦)، ثم اللوحة الأدبية الثلاثية (Triptyque): «بيتر دائنس» (١٩٧١)، و«اليد السوداء» (١٩٦٧)، و«سنة ١٩٠١» (١٩٧٧). وثمة التزام موالٍ للنزعة إلى خير الإنسان Humanitaire يمهر بوسمه نتاج وارد رُويسلّينك (ولد سنة ١٩٢٩) في روايات تعرب عن معارضات رهيبة للأوهام المثالية وذلك في: «التحفظ» (١٩٦٤). وغدا الفردُ ضحية عالم أمسى «روبوتاً» [عالم إنسان آلي] وهذا هو الموضوع المركزي في مؤلفات جوس فانديلود (من مواليد ١٩٢٥). وظهرت الرواية الوثائقية في منحى بون، لدى الأديب هوغو رائيس (ولد سنة ١٩٢٩) الذي وصف، في مؤلفه «الملوك الكسالى» (١٩٦١) الحيرة والارتباك من خلال مقتطفات مخيفة. وإن الشهوة الشبقية، والموت، والانحطاط، ونزعة المنحى الحيوي Vitalisme، لبث كل هذا مواضيع ظهرت أيضاً في الروايات الاستيطانية للأديب جيف غيثيرا ثيرنس (ولد عام ١٩٣٠) مع روايته: «بلاك فينوس» (١٩٦٨)، وكذلك في الكتابة العلاجية للأديب الهولندي جان وولكيرز (من مواليد ١٩٢٥) في: «العودة إلى أوغستغيستْ» Oegstgeest (١٩٦٥).

في الوهلة الأولى، قد يتسنى لنا أيضاً أن نعتبر «الأشياء» (١٩٦٥) للأديب الفرنسي جورج بيريك (Georges Perec) (١٩٣٦-١٩٨٢) بمثابة قصة وثائقية تفهرس أفراح المجتمع الاستهلاكي وأهواله. وفي الحقيقة، لابد من قراءة هذا الكتاب فهو، في آن معاً، بحث في الكتابة وفن للحياة.

«هل تقرأ كثيراً، قليلاً، أم لا تقرأ البتة؟»

(جورج بيريك، الأشياء)

إن رواية «غراميات مضحكة» (١٩٦٣، ١٩٦٥، ١٩٦٨) التي نشرت في «ثلاثة دفاتر»، للأديب التشيكي كونديرا، قد باتت تشتمل على السمات النوعية لرؤية الأشياء الإنسانية المأساوية / الهزلية، الساخرة، الفلسفية – من خلال العلاقات الشبقية التي تعكس حالة الأخلاق في مجتمع «غير طبيعي»، يخضع شكلياً لقواعد باهظة. وصرّح كونديرا، عام (١٩٦٧)، بشجبه الجذري لهذا المجتمع الذي يسحق الأفراد؛ وذلك في روايته: «المزاح».

استطاع الكاتب بوهوميل هْرابال (Bohumil Hrabal) (من مواليد ١٩١٤)، في التاسعة والأربعين من عمره فقط، أن ينشر قصصه القديمة في مجموعات مثل: «المماحكون» (١٩٦٤)، و«بعْ منزلاً لا أريد العيش فيه من بعد» (١٩٦٥)، و«القطارات المراقبة بشدة» (١٩٦٦). وهذه القصص، بمظهرها السهل، آهلة بأناسٍ عاديين، ولحركاتهم ما يكفي من التبعية للنزعة الطبيعية. إنهم يتكلمون كثيراً، متوسلين بمخيلة جامحة؛ وفي أغلب الأحيان تؤهل بهم حانات البيرة [الجعة] المرحّبة، بعيداً عن اجتماعات الحزب [السياسي]. وهذه الوجوه «الهرابالية» [نسبة للأديب بوهوميل هرابال] تقضي حياتها الحقيقية في محيط المجتمع.

«في حوض صغير للسمك، حوض مرتفع كمثل مدخنةَ، تُعدّ بعض قداديد همستر Hamsters كندية [حيوانات شبيهة بالجرذ] هربها. وذات يومٍ، خلال بضع الدقائق وبثمن ثلاثمائة كورونٌ [نوع من النقود] نصّبتُ من نفسي قديساً. فابتَعت جميع الحساسين، وبتصميم شخصي، أعدت لها حريتها. آه! يا له من شعور! شعور العصفور المذعور الذي من اليد يطير.

ثم ذهبت إلى السوق حيث تبيع بعض العجائز ملء صحون من الدم المتخثر. ومن الغريب أن الحيوانات هي التي تعاني خلال جميع الأعياد الاحتفالية: في عيد ميلاد [السيد] «المسيح»، الأسماك؛ وفي عيد الفصح: الجداء والحملان.»

(بوهوميل هرابال: بع منزلاً لا أريد العيش فيه من بعد)

الواقعية الاشتراكية والانشقاق:

خلال هذه الفترة لما بعد الحرب التي امتدت حتى عقد الستينات، وفي الجانب الآخر من الستار الحديد، قد نجا القليل من المؤلفين [الذين حملوا معهم] الآثار الأدبية مُنهزمين من عقيدة الاشتراكية مع نزعتها الواقعية.

في جمهورية ألمانيا الديمقراطية، صرّح «برنامج بيتر فيلد» بأن الكُتّاب، (وهم شغيلة مفكرون)، يختلطون بالشغيلة اليدويين، بُغية إبداعهم «ثقافة اشتراكية قومية». واستلهمت كريستا فولف هذا البرنامج في روايتها «السماء المقتسمة» (١٩٦٣). وإن الحركة «كوجنيتسا»: (كور الحدادة)، وهي التعبير عن مذهب النزعة الواقعية الاشتراكية في بولونيا، خلال عقد الخمسينات، تمَّ استبدالها بالمجلة «الثقافة الجديدة» التي فرضت نماذج القرن التاسع عشر.

أما يوغسلافيا فقد سلكت طريقها، هي أيضاً؛ خارجة عن «الكتلة السوفييتية». ووضع مقال كرليزا في الصدارة «حرية الابتكار الفني وتعددية الأساليب الإنشائية»، نابذاً «قناع الدعاوة السياسية». وفيما بعد، سوف يمهر تأثيرها الفكري والشعري بطابعه جيلاً كاملاً من الكتاب الكرواتيين.

تحولت عقائد النزعة الواقعية / الاشتراكية في رومانيا إلى إيديولوجيا قومية / اشتراكية طوال عقد السبعينات، من خلال مقال: «فني ملتزم» في خدمة بناء مجتمع جديد. وكان ينبغي أن تقترن الأذواق والمطالعات بعرق الشعب الذي يشتغل في المصانع والحقول، وبحماس هذا الشعب. إلا أن بعض المبتكرين الشباب لم ينحوا إلى هذا الاتجاه؛ فراحوا يثبتون وجودهم في «أقوالهم» الملبسة و«ما لا يقولونه». فالأقوال تعظ بالثورة؛ وما لا يقولونه قد لبث «تمارين على الأسلوب الإنشائي» ولها فجواتها، ومضمراتها، التي تنفي المقال السياسي لمجتمع افتقد جذوره، وتقاليده، وحتى ذاكرة ماضيه. أما نيكولايه لابيس (١٩٣٥-١٩٥٦) فقد تغنى بحب أرض مسقط رأسه، الأرض التي بترها المجتاح الأجنبي:

«قتل الجفاف من الريح أقل نفثه
وذابت الشمس على أديم الأرض جاريه
وظلت السماء لاهبة عاريه
وامتاح السايون (Les Sailles) الطين من الآبار
وكانت نيران فوق الغابات
على المزيد دوماً من التوهجات
نيران تتمايل راقصه
ترقص رقصات دائريات
رقصات همجيات إبليسيّات».

(نيكولايه لابيس Nicolae Labis، حب مسقط الرأس)

إن مهنة الشاعر «الملعون» إيون كارايون (Ion Caraion) (١٩٢٣-١٩٨٧)، مؤلف «أغنيات كئيبة» (١٩٤٦)، قد تطورت بعد: «ركود أزمة» عقد الستينات: فغدا الشاعر «أذناً لطيفة الانتباه، وأذناً خبيثة». وكان أناتول باكونسكي (١٩٢٥-١٩٧٧) شاعراً وناثراً باروكياً في كُتبه: «قصائد» (١٩٥٠)، و«تدفق الذاكرة» (١٩٥٧)، و«اعتدال الربيع عند المعتوهين» (١٩٦٧). وتقوتت أمثاله من «الجثة الفارغة» لكل ما هو يومي قد افتقد مستواه، لكل ما هو يومي، رهيب العدوانية، ساخر الضحك. ولم يتوان بيترو دوميتريو (من مواليد ١٩٢٤) في اللجوء إلى الغرب الأوروبي حيث نشر روايته: «باسم مستعار» (Incognito) (١٩٦٢)، وهي رواية ذات رموز، وتكشف القناع عن الأخلاق والممارسات الخفية للمجتمع الشيوعي الذي تركه قبل حين. وكانت السنوات ٦٠-٦٥ مواتية للآداب الرومانية التي تحمّل مسؤوليتها جيل جديد: ومن بين أفراده فيكيتا ستانسكو في النثر الفنّي؛ وهناك أخيراً الشاعرة الفتية جداً أنا بلانديانا.

ما بين (١٩٤٥ و١٩٤٨) نعمت تشيكوسلوفاكيا بفترة قصيرة من الحرية. وما بين (١٩٦٠-١٩٦٩)، أعرب التجدد الأدبي أولاً عن ذاته في الشعر والمسرح، في روايات أنفارد فالينتا (ولد عام ١٩٢٤) والروائي شكفوريكي. وقد تبَدّى في آثارهما موضوع العودة إلى الفرد البشري بصفته مركز اهتمام الأدب،

وإلى نبذ الإيدولوجيا. وإلى جانب الشعراء: فلاديمير هولان (ولد سنة ١٩٠٥) وسيڤيرت، وهما من الجيل القديم؛ وإلى جانب الكاتب المسرحي فاتسلاف هافيل (Vaclav Havel) (من مواليد ١٩٣٦)، كان أبناء النثر الأوفر عدداً – كونديرا، هرابال، شكفوريكي، كوهوت. وحين ظهر سيفيرت مجدداً مع مجموعاته: «حفلة موسيقية على الجزيرة» (١٩٦٥)، و«صبهر الأجراس» (١٩٦٧)، و«المذنب هالّي» (١٩٦٧)، فقد بات بعيداً عن شعره الذي يتسم بالمذهب الفني الحميمي Intimiste وعن شعره الرخيم المتناسق. لكنه أثار الدهشة بجفاء ألفاظه وخشونتها، وبفظاظة صور بيته الشعري الحرّ.

في الاتحاد السوفييتي، ثمة بضعة من كبار الكتاب على قيد الحياة، ومنهم باسترناك وأنّا أخماتوفا، وقد أسدل عليهم ستار الصمت؛ لكن، منذ موت ستالين، شهد الجمهور يقظة الحياة الأدبية في هذا الاتحاد، ونوعاً من العودة إلى «ما هو حقيقي»، كردة فعل على الأدب الستاليني الكذوب؛ فنشأ أدب حول فظاعات الحرب مع فاسيلي بيكوف، (ولد عام ١٩٢٤)، وحول الريف وبؤسه، فيدور أبراموف، (١٩٢٠-١٩٨٣)، وحول نزعة المعتقلات الستالينية والإرهاب اللذّين وصفهما ألكسندر سولجينستن (Alexandre Soljenitsyne) (ولد سنة ١٩١٨)، وعن المنحى الستاليني في الحياة اليومية والرعب المتفشي في كل مكان مع إيوري تريفونوف، (١٩٢٥-١٩٨١). ومع الانفتاح الروسي على العالم الغربي، اكتشف بعض الكتاب الشباب الأدب الأمريكي، ولاسيما نتاج همنغواي الأدبي. فراحوا يؤلفون أقاصيص وروايات بطلها ثائر شاب، وفي نفس الحين هو رواية الأحداث (فاسيلي أكسيونوف، المولود في ١٩٣٢) أناتولي غلاديلين، ولد عام ١٩٣٥)؛ وجيورجي فلاديموف، (من مواليد ١٩٣١). وقد نُحّتْ إرادة مجمل أفراد المجتمع إلى إعادة صلتهم بالماضي مقرونةً بتشجيع مطبوعات المذكرات. وبدأ أهرينبورغ بهذا الأسلوب واتخذ موقفاً حول مشكلات من كل الأنواع. وتميزت الحياة الأدبية خلال هذه السنوات بتناوب ما بين فترات الانفتاح الأيديولوجي – فأتاحت، على سبيل المثال، نشر «نهار إيفان دينيسوفيتش» (١٩٦٢) للأديب سولجينستن – وبين فترات من التشدد حيث شُنّتْ حملات قمع كالحملة التي استهدفت باستيرانك (Pasternak).

ولبثت الرقابة على تيقظ شديد، فكان ثمة اختلاف يتمايز فيه الأدب المكتوب عن الأدب المنشور. وإن ظاهرة «ساميزّدات» (Samizdat) (أي الأدب المخالف للقانون) والمطبوعات خارجَ البلاد، لن تتطور إلا خلال عقد السبعينات. ولربما يشرح بعض التفاؤل الاجتماعي والسياسي أن الأساليب التقليدية «للأدب الروسي العظيم» قلما كان يعاد النظر فيها. ومن المحتمل الاعتقاد أن الكتّاب والقرّاء ظلوا يثقون بالأدب تطلعاً إلى إصلاح المجتمع. وفي منتصف الستينات، شهد الجمهور اتهاماً متجدداً لـ «أليميسيس»: [التمثيل الإيمائي Mimésis] وازدهاراً لأعمال تستخدم ما هو وهمي خرافي وما هو ساخر مضحك؛ وهذا ما فعله أندريي سينيافسكي (من مواليد ١٩٢٥)؛ وأشارت نوعاً ما الدعوى عليه (عام ١٩٦٦) إلى نهاية فترة ركود الأزمة.

الأدب في المنفى:

إلى جانب الأدب السوفييتي الرسمي الذي تمثله الرواية السياسية وأدب المنطقة «الرمادية» [ذات الميزة المكفهرّة]، يظهر الكتاب المنشقون والمهاجرون: جوزيف برودسكي (ولد عام ١٩٤٠)، وفلاديمير ماكسيموف (من مواليد ١٩٣٢)، وميخائيل سوكولوف (١٩٠٥-١٩٨٤)، والمؤلف الخرافي مارَمزين.

مثّل جورج ماركوف (١٩٢٩-١٩٧٨) الأدب المجري في المنفى. وقد جرؤ، بمسرحياته العديدة، على معارضته أساليب الأنماط المُقَوْلَبة التي فرضتها نزعة المنحى الحتمي الاجتماعية فاندرجت في طريق الفكر والفن الغربيّين.

شهدت الهجرة المجرية موجتين هامتين: الأولى في نهاية عقد الأربعينات، مع نفي لابوس زيلاهي (١٨٩١-١٩٧٥)، وسندور مآراي (١٩٠٠-١٩٨٩): مؤلف «اعترافات برجوازي» (١٩٣٤)، ولاسزيّوسزّابو (١٩٠٥-١٩٨٤)، وكاتب المقالات والباحث زولتان سّزابو، إلى جانب كاتب القصص جيرجْلي ليهوكزكي (١٩٣٠-١٩٧٩). أما الموجة الثانية فقد بعثت ثورة (١٩٥٦) مع نفي الشاعر جيورجي فالودي (المولد عام ١٩١٠)، والشاعر / الروائي / المسرحي غيوزو هاتار (ولد سنة ١٩١٤). وهناك شكل آخر للهجرة، وهو المنفى الداخلي:

فإن الناشر / الفيلسوف بيلاها مفاس (١٨٩٧-١٩٦٨)، وبعد سنة (١٩٤٨)، لم ينشر شيئاً إذ بقي يعيش في المجر (وأشهر آثاره هي: رواية «الكارنفال» (١٩٨٥) ومقالاته: «العلوم المقدسة» (١٩٨٨).

هناك صوتان قويان قد ارتفعا من المنفى البعيد: صوت فيتولد غومبْروفيْش (١٩٠٤-١٩٦٩) الذي ألقى نظرة دونما رحمة على بولونيا؛ وصوت ميووش الذي كتب السيرة الذاتية لرجل أوروبي شرقي في: «أوروبا أخرى» (١٩٥٨). وما بين (١٩٦٢) و(١٩٦٥)، ألف ميووش «غوغوس المتحوّل». والقصيدة الأولى من هذه السلسلة تقدم رجلاً قد خرج من قراءات الطفولة؛ رجلاً خبيثاً تحول إلى نبابة، واكتشف واقع الحقيقة: فهو قادر بذلك على الوجود في كل مكان، وبوسعه أن يرى أشياء ليست في منال عيون البشر الآخرين.

في البلاد الأجنبية، ولاسيما في فرنسا، ظهرت بالفرنسية أو بالرومانية، أعمال يوجين يونسكو (Eugéne Ionesco) (ولد عام ١٩١٢) وسيوران. وفيما راح هوستوفيسكي، مع مؤلفه «المؤامرة العامة» (١٩٥٧) ينهي مصيره «الأهازفيري» في العاصمة الأمريكية، فإن صديقه جان تشيب (١٩٠٢-١٩٧٤) قد أنجزهُ في الوطن الثاني «الروحي»: في باريس. وكان مشوار إيفان كليما (Ivan Klima) (ولد عام ١٩٣١) الشخصي والأدبي مشواراً مثالياً. فقد قضى، خلال طفولته، ثلاثة أعوام في معسكر الاعتقال في تيريزين. وبدا له من الممكن أن يجد في المذهب الشيوعي حلاً لمشكلات البشر الكبيرة، كما تشهد على هذا قصصه الأولى. لكن انقشاع أوهامه أمسى بعد حين تاماً. وحينئذ، نحا اهتمام الأديب كليما إلى نزعة المنحى الوجودي وإلى المسرح العبثي، في كافكا. وألف عدة مسرحيات تشجب الدمار الذي يلحق بالأذهان والنفوس في روايته: «هيئة المحلفين» (١٩٦٨) ومجموعات من القصص مثل: «عشاق ليلة واحدة» (١٩٦٤)، و«المركب المسمى أمل» (١٩٦٩)، وتُركّز هذه المجموعات على مصاعب عقد اتصالات حقيقية، في الحب، ما بين البشر. أما كتابه التالي فقد أُتلف جزءٌ منه، ولم يعد ينشر شيئاً إلا خارج البلد وبطريقة غير شرعية.

من الواقعية إلى الوهم الخرافي العجيب:

في بلاد الشرق الأوروبي، غالباً ما لبث الوهم الخرافي [الفانتاستيك] شكلاً للتملص من إرهاق نزعة الواقعية الاشتراكية. فاتخذ أسلوب هذا الوهم العلم / التخيليّ في بولونيا، خلالَ نتاج ستانيسلاف ليم (من مواليد ١٩٢١)، مع روايته «سولاريس» (١٩٦١). ونما هذا الوهم الخرافي، لدى الكاتب البلغاري راديشكوف، بشكلٍ ساخرٍ وهزلي، في: «مزاج شرِس» (١٩٦٥)، و«كتاب البداية إلى البارود» (١٩٦٩). وأدخل السلوفيني سيريل كوزماك (ولد سنة ١٩١٠)، مع روايته «موشح البوق والغيم» (١٩٥٧) توليفاً من الوهم الخرافي ومن مذهب الواقعية. وإن كتابَيْ ميلوراد بولاتوفيك (Milorad Bulatovic) (ولد عام ١٩٣٠): «الديك الأحمر» (١٩٥٩)، و«الذئب والجرس» (١٩٥٨) يُخرجان من باب النسيان «الأبطال السلبيين»، الهامشيين، والجانحين الشباب، والمجرمين، وذلك في رؤية مأساوية / ساخرة لحقيقة واقعية تتحول إلى الفانتستيك. وهذا ما يمثل مسبقاً «النزعة الواقعية السلبية» وهي تعبير عن «الموجة السوداء» [أي: الجيل الكئيب].

في تشيكوسلوفاكيا، شوهد، نحو عام (١٩٦٠)، الظهور الجديد لقصة ورواية العلم المستقبلي، مع الأديب جوزيف نيسڤادبا Josef Nesvadba (ولد عام ١٩٢٦): وقد استفاد من مهنته كطبيب / نفساني من أجل ابتكاره قصصاً من الوهم الخرافي ومن العلوم الوهمية. وكان أيضاً زمان إحياء الرواية البوليسية، مع سلسلة الكاتب شكفوريلّي وقد خُصصت السلسلة للملازم الأول بوروفكا (١٩٦٦). أما الأديب من مدينة براغ والناطق باللغة الألمانية، ليوبيروتز فقد أعطى، مع «الليل تحت الجسر الحجري» (١٩٥٣) قصة ذات رموز، وتشتمل على أربع عشرة أقصوصة، تراوحت ما بين القصة التاريخية (فالكتاب يأتي على تاريخ مدينة براغ اليهودية خلال القرنين ١٦ و١٧) وبين القصة الهجائية والفانتستيكية.

في النتاج الأدبي للكاتب الإنكليزي توكيان (باسم جوهن رونالد ريول المستعار، ١٨٩٢-١٩٧٣)، انطمست مظاهر الحقيقة أمام الفانتازيا [تفنن

الخيال fantaisie]، ولاسيما في نتاجه الثلاثي «سيد الحلقات» (١٩٥٦). ويتموضع هذا العمل في السياق الفانتاستيكي كما كان يتصوره لِيّس كارول. وحول أقصوصة ذات مسحة ميتافيزيقية [ماورائية] أي الـ K تُستَهل مجموعة القصص الفانتستيكية للأديب دينو بوزّاري (١٩٠٦-١٩٧٢). لكنّ مُواطِنِيهِ الإيطاليّين، فيتّوريني، وخاصة بافيزه، قد توجها إلى نوع فانتستيكي ذي بعد خرافي وسحري / ديني. وفي مدرسة بافيزه قد تأهل إيتالو كالفينو Italo Calvino (١٩٢٣-١٩٨٥). وعقب الرواية المشايعة «درب أعشاش العناكب» (١٩٤٧) التي رحب بها بافيزه بصفتها كتاباً يفوح منه «العطر الفانتستيكي»، كتب كالفينو، مبتعداً عن الطريق الأولى، قصصاً فلسفية ومنها: «الفيكونت المشطور» (١٩٥٢)، و«البارون الجاثم على الأغصان» (١٩٥٧)، ثم نصوصاً من علم المستقبل الكوني الخيالي مثل: «الألوان الكونية الهزلية» (Les cosmicomiques) (١٩٦٥)، وحوارات طوباوية [أوهام مثالية]: «المدن اللامرئية» (١٩٧٢). واستقى الأديب ليوناردو سكياسيكا Léonard Sciasica (١٩٢١-١٩٨٩) من فلسفة الأنوار ساعياً إلى أن يعيد تشكيل حوادث قديمة وعصرية لا يُحصى عددها، من تاريخ صقلية وايطاليا؛ حوادث تتكلم عن الجريمة، والعنف السياسي في: «يوم اليوم» (١٩٦٤)، «الأعمام من صقلية» (١٩٦٦).

إن الشاعر البّحار السويدي أوقف سلسلة من القصائد ومنها (أنيارا، ١٩٥٦) لاستذكار نهار في الفضاء، في مستقبل من الأزمنة. ويميزٌ العنصرٌ الوهمي الخرافي أعمال الكاتب الهولندي هارّي موليخ (ولد عام ١٩٢٧). ومجموعته «الإنسان المُزيّن» (١٩٥٩) تتموضع في جو سحري / من نزعة واقعية وإسطورية. ويلبث مبدأه الخيميائي (Alchimique) ظاهراً في اختلاط العلم والأسطورة: «مضجع العروس الحجري» (١٩٥٩).

وفي فلاندرا، تواجد أيضاً الجو هذا لدى جوهان دايسن (Johan Daisme) (١٩١٢-١٩٧٨). وتجابه الواقع الحقيقي مع الحلم في الرواية الماورائية: «الرجل ذو الجمجمة المحلوقة» (١٩٤٧). واستذكر الأديب هوبيرت لامبو (من مواليد ١٩٢٠) عالماً غامضاً في مؤلفه: «وصول جواشان ستيلّر» (١٩٦٠).

الفنونُ الأدبية الجديدة:

في سنوات ما بعد الحرب، غدا البحث الأدبي ثرياً بالتجديدات: فمن تراث النزعة السريالية إلى الرواية الجديدة، أصبحت الكتابة مخبراً حقيقياً للبحوث حيث راح المؤلفون يتنافسون في الابتكارات.

استرداد الطلائع: مذهب السريالية:

«عندما سأكون في عداد الأموات / أريد كفناً من عند ديور»، Dior كذا أنشد بوري سفيان (١٩٢٠-١٩٥٩)، في عام ١٩٥٤. أما ريمون كونو (١٩٠٣-١٩٧٦)، مع بطلته المتفتحة الذهن، زازي، Zazie التي «رفضت الذهاب مع السيد» فنصّب نفسه هو أيضاً متحدياً وذلك في: «زازي في الميترو» (١٩٥٩). فالواحد منهما كمثل الآخر يدين للنزعة السريالية بالميل إلى ما يخالف المألوف، وإلى الكتابة الحرّة (فيان: «منتزع القلوب» (١٩٥٣)؛ كونوا: «تمارين لأسلوب الإنشاء»، (١٩٤٧-١٩٦٣).

وصار التراث السريالي متعدداً: فالأعمال الأولى للكاتب شار Char تتوخّى تغيير الحياة، حسب نصيحة بروتون وإلوار. وبذلك اتخذ التزامُهُ بالمقاومة كل معناه – الشعري والسياسي –. وعلى الكتابة الآلية العزيزة على قلب مناصري السريالية. فضّلَ شار عملاً دقيقاً من حيث اللغة: فهو أولاً شاعر المقطع. وشاعر القول المأثور (Aphorisme)؛ وهو قريب من الرسامين بالألوان ومن الفلاسفة كما يظهر ذلك في: «الهيجان والغموض» (١٩٤٨)، و«المُبكرون» (١٩٥٠)، و«الكلمة في الأرخبيل» (١٩٥٢).

إن الرواية: «أرض للسعادة» (١٩٥٢) للأديب أوجين غيلّوفيك (ولد عام ١٩٠٧) تحمل سمة إرادةٍ يؤكد عليها الشعر العصري: وهي أن تعتبر اللغة بمثابة مادة أولى. وأما جاك بْريفير (Jacques Prévert) (١٩٠٠-١٩٧) في كتابه «كلمات» (١٩٤٦)، أو هنري ميشو (١٨٩٩-١٩٨٤): «في مكان آخر» (١٩٤٨)، أوكونو، فما فتئوا يكتشفون طريق الابتكار الكلامي ويتفحصونها. فصار هذا التحركُ حول الموضوع، المادي واللغوي على السواء، صُلْبَ شعر فرنسيس بونج (١٨٩٩-١٩٨٨): وكتابةُ «الموضوع» يحتل مركز نتاجه، وكذلك: «تحيّز الأشياء» (١٩٤٢)، و«قِطع» (١٩٦١). وإن بونج، لكونه قد

بات مشمئزاً من بعض الإيديولوجيات التي تُفسد اللغة، وبالتالي تفسد العالم. قد كتب «أختار التحدث عن الدعسوقة (Coccinelle)، متقززاً من الأفكار». إن استوطنت الاهتمامات السياسية أذهان الملتزمين بنزعة السريالية، فالشعراء الإنكليز الذين ينتمون إلى هذا المنحى قد اهتموا بالإنسان.

وراحت نزعة المذهب الصوفي ونزعة المذهب الشبقي تتصادمان في شعر جورج باركر (من مواليد ١٩١٣)، وفي شعر ديفيد غاسكوين (ولد سنة ١٩١٦)، وقصائد توماس الذي أشادت أعماله بجوف الأم، وبراءة الطفولة، وفساد العالم، وجلالة الموت. ونوّهت إحدى قصائده النثرية بذكرى نهار في مدينة صغيرة غاليّة تُدعى «لارغوب»، واللفظة تعني «ليس من شيء ذي أهمية». وتفوح من قصائده رائحة الفسق والشبق كما من: «أموات ومداخل» (١٩٤٦)، وكذلك من مسرحيته الإذاعية: «في الغابة الحليبية» (١٩٥٣).

وفي اليونان، عقب الخروج من مذهب السريالية قام تاكيس سينوبولس Takis Sinopoulos (١٩١٧-١٩٨١) وميلتوس ساكتوريس (من مواليد ١٩١٩) بالابتعاد عن هذا المنحى لكي ينظما شعراً عبثياً وذلك في: «بين بين» (١٩٥١)، و«وليمة مأتمية» للأديب سينوبولس، وأخذا يُعربان عن تجربة الإنسان العصري المؤلمة. وابتكر ساكتوريس نظاماً شعرياً مقفلاً، ومقتضباً ومستغلقاً؛ وراح شعره يُبسِّط العالم ويُكرّره بصورة فورية، وغالباً ما بات مأساوياً أو تهكمياً كما فعل في: «مقابل الجدار» (١٩٥٢).

المشهد:

«كانت ثمةَ خيوط تجتاز الغرفةَ
من جميع جوانبها
ومن الحكمةَ ألا تُسحب هذه الخيطان
فواحد منها يدفع الأجساد
إلى الجماع والمضاجعةَ
وكان بؤس خارجَ الغرفةَ
يخدش الأبواب».

(ميلتوس ساكتوريس Miltos Saktouris، مقابل الجدار)

لوبرتوس جاكوبُس سوانسجيك (L.J.Swaanswijk) (المُلقّب لوسوبيرت؛ من مواليد ١٩٢٤) وهو رسام بالألوان وشاعر هولندي، قد ظهر في الصحافة الدورية «لحركة الخمسين». وتتسم آثاره كلها بأسلوب ورؤية للإنسان من مذهب حركة الدادائية ومن المنحى السريالي؛ وذلك برفضهما التقاليد الاجتماعية في: «مُحرِّف». الاسم غير الأبجدي، (١٩٥٢).

خريف الموسيقى:

«أيتها الأذن، أيتها الأذن ألا تسمعين
فالناسك يُرنِّمُ أنشودته بلحن رتيب
والنهار ينكسر والليلةَ تذوب
وها هما القمران ينصرفان
والكلمةَ، وحدها، تغني
اسمعي، أيتها الأذن، ألاّ تسمعين».

(لوسبيرت: الاسم غير الأبجدي)

[دون أي تنقيط]

كان لوسبيرت (Lucebert) ينتمي إلى مجموعة «كوبرا» (١٩٤٩-١٩٥٠)، التي أسسها فنانون من كوبنهاجن والتي تعني (= كو)، وبروكسيل (بر) وأمستردام (= أ). وشرع رسامون بالألوان (Peintres)، مثل أبِّيل، كونستانت، كورنيّ، أسجيرجورن، الذين لبثوا يعملون في الحركة وفي مجلة «كوبرا»، مجلة الرسامين بالألوان والكتاب التجريبيين، مع منحاهم الماركسي، لكنهم غير عقائديين سياسياً. ومن ثمانين كراسات، كانت الرابعة الرقم الهولندي. ويتواجد فيها، من بين أشياء أخرى، رسومات أطفال ورسامون بالألوان هُواة – بدائيون عصريون – وشعر هوغو كلاوس (Hugo Klaus) (من مواليد ١٩٢٩)، وشعر جيِّريت كوينآر (ولد سنة ١٩٢٣)، الذي اختار الشعر ذاته بمثابة موضوع شعري في: (استخدام الكلمات، ١٩٥٨) وأقوال كُورنّيّ Corneille المأثورة: «علم الجمال عادة في الحضارة»، و«ليس للفن أي شيء مشترك مع الجمال»، وأما «المخيلة، فهي وسيلة لمعرفة الواقع الحقيقي».

إن الشعراء التجريبيين الذين استقوا إلهامهم من (Peintures) لوحات مرسومة بالألوان من جماعة «كوبرا» قد أثاروا العديد من الاضطرابات: وسيمون فينكينوغ (ولد سنة ١٩٢٨) ريمكو كامبرت (ولد عام ١٩٢٨)، وشيربيك، ليوفرومان (من مواليد ١٩١٥)، وسيبْرن بولِت (ولد سنة ١٩٢٤)، وهانس أندريوس (١٩٢٦-١٩٧٧)، إلى جانب مُنظر الشعر بول رودنكو (١٩٢٠-١٩٧٦)، وكان محرر مختارات شعرية طلائعية في القرن العشرين ومنها: «الصفح التام عن الماضي» (١٩٥٤).

جهد جميع هؤلاء المؤلفين في استخدام لغة تداعٍ وترابط بمقدار شديد، لغة مبتكرة، فيما لبثوا يهملون قواعد النحو وقواعد نظم الشعر [العروض] التقليدية. ومنذ عام (١٩٥٠)، ظهر شعر تجريبي يندرج في تقليد الطليعة الأوروبية، حول المجلة الفلامانكية: «الزمان والإنسان» (١٩٤٩-١٩٥٥): فالجيل الأول التجريبي قد انفصل عن الشعر التقليدي. وإن كلاوس وجان فالرافينس هما الأشد تمثيلاً لهذه الحركة. وقدم جان فالرافينس (١٩٢٠-١٩٦٥) ديواناً مجدداً بصورة خاصة مع مؤلفه «أين هو انبلاج الصباح» (١٩٥٥).

وينتمي إلى مجلة «حراسة مدنية» (١٩٥٥-١٩٦٥) كل من الشعراء للجيل التجريبي الثاني، ومنهم:

كان بول سنوك P. Snock (١٩٣١-١٩٨١) الذي نقّب عن إمكانيات فن للعبث، يستمد إلهامه من النزعة الدادائية الفنية والأدبية في «القصائد القديسة» (١٩٥٩)، بل، بصورة خاصة، إمكانيات مذهب نزعة مجازيّة Métaphorisme غنية وترابطية كما حدث في: «هرقل» (١٩٦٠) و«نوستراداموس» (١٩٦٣). وثمة أيضاً هوغس س. بيرناث (H.C.Pernath) (١٩٣١-١٩٧٥) وقد مضى أيضاً إلى ما هو أبعد في المنحى التجريبي ومنحى نزعة الاستغلاق (Hermétisme). وإن شعره – الذي استلهم منه ليونارد نولينس (ولد عام ١٩٤٧) قد سيطرت عليه مشكلة التواصل – وهي مشكلة توضع تحت تأثير «صعوبة الكينونة»، الأمر الذي يُعرب عنه أولاً في تفكك النظام النحوي خلال (مجموعة وثائق لأجل شتاء ما ١٩٦٣).

في بلجيكا الناطقة باللغة الفرنسية، شهد الجمهور ازدهار ما سوف تدعوه مجلة «فانتوماس»، ذات يوم، «بلجيكا الهمجية». فقد راح تسلسل من

المؤلفين ينهضون بميراث النزعة السوريالية: كريستيان دوترومون (١٩٢٢-١٩٧٩) وأصدقاؤه من مجلة «كوبرا» أعني: كولينة، نواره، بوتمانس، وأوفر الشعراء غموضاً لتلك الفترة: فرانسوا جاكمان (ولد عام ١٩٢٩). وعمل هؤلاء الرجال في الظلال، ولن يخرجوا منه إلا خلال الفترة اللاحقة. وما بين (١٩٤٥) و(١٩٤٨)، تجاهلتهم الأكاديمية البلجيكية. لكنهم أنجزوا نتاجاً أدبياً هائلاً قد ظل مخبراً للغة وحيّزاً للتعبير عن أخلاقية مُتطلّبة للأدب.

إن المجري زولتان جيكيلي (١٩١٣-١٩٨٢)، أحد ورثة النزعة السريالية قد واظب طوال حياته كلها على تحرير يوميات أحلامه، تاركاً قصائده المسهبة تتغذى من ينبوع الأحلام.

لكن الأديب إيستفان كورموس (١٩٢٣-١٩٧٧) قد حرص على متغيرة أصلية أخرى من مذهب نزعة السريالية وذلك في: «السريالية الشعبية» التي ظهرت مكتسباتها أيضاً لدى الشاعر المجري من رومانيا دوموسكو سْزيلاغيي (Domosko Szilagyi) (١٩٣٨-١٩٧٦).

ظهرت مجدداً مجموعة براغ في الجمهور، عقب خمس عشرة سنة من النشاط المستتر (مَعَارض، مؤتمرات، مطبوعات....) تحت الرمز U.D.S (١٩٦٣-١٩٦٨)، وبقيادة فراتيسلاف إِفّنبرغر (١٩٢٣-١٩٨٦). وإلى جانب التشكيلي، والسيناريوي، والمخرج جان سّفادكماير (من مواليد ١٩٣٤). ولبث المعاون الأوفر تميزاً للأديب إفنبرغر، منذ عام (١٩٥٠)، الرسام بالألوان السريالي الكبير ميكولاش ميديك Mikulaš Medek (١٩٢٦-١٩٧٤)، وكان أيضاً ينظم القصائد (وقد نُشرت في البلاد الأجنبية، عامي ١٩٦٣ و١٩٧٦).

في السنوات الأولى من عقد الخمسينات شهد الشعر البرتغالي التجربة السريالية: في مجلة «أونيكورنيو»، ولبث أونيل، وفاسكونسيلوس، من بين الشهود على أهمية هذه البصمة. وفي عام (١٩٥١) ظهرت أيضاً السلسلة الثانية من «دفاتر الشعر» بإدارة، من بين آخرين، جورج دوسينا الذي حافظ على نزعة المذهب الانتقائي éclectisme في السلسلة الأولى: «ليس ثمة سوى شعر واحد».

التجديدات: الرواية الجديدة

«لا نزال نرى في المرآة، فوق الموقد، عارضَيْ لِواء:
أحدهما أمام مصراع النافذة الأول، وهو الأضيق، إلى اليسار تماماً؛ والآخر أمام المصراع الثالث (وهو إلى اليمين بالأكثر)، ولا يُبديان وجههما مجابهةً، لا الواحد منهما ولا الآخر. ويُظهر العارض عن اليمين جنبهُ اليمين؛ والعارض عن اليسار، وهو أصغر نوعاً ما، يبدي جانبه الأيسر. بيد أنه من العسير توضيح ذلك في الوهلةَ الأولى، لأن الصورتين تبقيان على التوجُّه ذاته، وتبدو كلتاهما ظاهرتين على الجنب عينه – ولعله الجنب الأيسر».

(ألان روبّ – غرييّه Alain Robbe-Grillet؛ فوريّات)

إن الرواية الجديدة، بعد مقاطعتها تقليداً روائياً، قد ورثت طلائع الماضي (بروست، جويّس كافكا، فولكنر....). والحركة، التي يُشير إليها النقد بهذا الشكل، عقّب شتّى الترددات من خلال: («مناهضة الرواية»، و«مدرسة النظرة»، و«نزعة واقعية جديدة»، و«أدب حَرفيّ»)، وقد جمعت ثانية، في واقع الأمر، كُتّاباً فرنسيين، على ما يكفي من التنوع، كما جمعهم كلّ ما يرفضون أكثر مما جمعهم ما يتوقون إليه.

إن ناتالي سارّوت (Nathalie Sarraute) (من مواليد ١٩٠٢) قد ظهرت بصفتها رائدة حين قامت في مؤلفها «انتحاءات» – وهو مجموعة من نصوص وجيزة نُشرت عام (١٩٣٩) – بإدخالها منظوراً جديداً لسرد القصة،

متفرعاً من الحوار الداخلي الفردي الذي سوف تسميه «محادثة / فرعية». وفي عام (١٩٤٨)، صَدَرَت روايتها الأولى: «صورة إنسان مجهول»، وفي مقدمتها دعمها سارتر الذي تكلم آنذاك عن «رواية مناهضة» anti-roman.

لكن، في مطلع الخمسينات، اجتمع حول جيروم ليندُن، ناشر في منشورات «نصف الليل»، وحول رائد آخر، ألا وهو الأيرلندي ساموئيل بيكيت (Samuel Beckett) (١٩٠٦-١٩٨٩)، مع أعماله: «مورفي» (١٩٤٧)، و«مولّوا» (١٩٥١)، و«مالون يموت» (١٩٥٢)، وكانت ثمة كوكبة لا رسمية من «روائيين جُدد». ولبث مشتركاً بينهم البحث عن: «طُرق من أجل رواية المستقبل»، ورفض أشكال الماضي الروائية التي شجعت الدراسة السيكولوجية لشخص ما، ومجرد سرد تاريخه. وتابعت ناتالي سارّوت، في «مارتورو» (١٩٥٢)، و«القبة الفلكية الاصطناعية» (١٩٥٩)، و«الثمار الذهبية» (١٩٦٣) تحريّها للمناطق المضطربة في ما دون / الوعي (Infra-conscience)، حيث تظهر هذه الحركات التي يتعذر إدراكها (وتسميتها «انتحاءات») فيما لبثت تنتقد المواضيع البرجوازية المبتذلة.

نشر ألان روب - غرييّه (Alain Robbe-Grillet) (من مواليد ١٩٢٢) صياغات روائية بارعة، في: «الأصماغ» (١٩٥٣)، و«الرائي» (١٩٥٥)، و«الغيرة» (١٩٥٧)، و«في المتاهة» (١٩٣٩)، وذلك حول موضوع غالباً ما بات غامضاً، وتم استقاؤه أولاً من الرواية البوليسية ثم تُرِكَ لتلاعب الوهم والخرافة.

واستكشف ميشيل بوتور (Michel Butor) (المولود عام ١٩٢٦) إمكانات التزامن الروائية خلالَ: «ممر ميلانو» (١٩٥٤)، و«درجات» (١٩٦٠)، ولاحق دون هوادة هفوات ضمير يُعاني من الزمان ويشاجره في: «استخدام الوقت» (١٩٥٦)، أو من زلّات ضمير يتشاجر مع ذاته: «التعديل» (١٩٥٧). أما كلود سيمون فقد أنجز عملاً لا يمكن ردّه إلى الاهتمامات الأسلوبية حيث الكتابة - المتعايشة مع السعي وراء الهوية التي تلبث عماد الحديث وأساسه - تستفيض في تساؤل عظيم عن الإنسان، والتاريخ، والثقافة، وصراعاتها التافهة والمأساوية في آن معاً. والأقرب، دون شك، من بيكّيت

هو روبير بانجيّه Robert Pinget (المولود عام ١٩١٩)، وله: «ماهُوْ Mahu أو المادة الأساسية للبناء» (١٩٥٢)، و«غرآل القرصان» (١٩٥٦)، و«محكمة التفتيش» (١٩٦٢) و«أحدهم» (١٩٦٥). وقد حاول أن يجدد ويكرّر في رواياته الغمرة الدائمة للكلام المتكرر دون هوادة، مُتلاعباً، أحياناً وبقصد إضلال القارئ، بنصوصه ذات التخيل المبدع.

وقَدْ نبغ فيما بعد كلود أُولّييه (المولود عام ١٩٢٢) مع: «الإخراج المسرحي» (١٩٥٨)، و«الحفاظ على النظام» (١٩٦١)، فأشرك الرواية الجديدة في تجديد العلم / التخيلي المستقبلي. وكان هناك مؤلفون آخرون، ومنهم لويس رونيْ هدي فوريه (ولد عام ١٩١٤)، مع «الثرثار» (١٩٤٦)؛ ومارغريت دورا (من مواليد ١٩١٤)، مع «موديراتو كانتابليه Moderato cantabile» [أي: رَسْلاً بترنيمٍ عذب] (١٩٥٨) و«معاون القنصل» (١٩٦٦)؛ وقد تابع هؤلاء المؤلفون بحوثاً من النوع ذاته، دون مشاركتهم في تظاهرات المجموعة.

ثمة سلسلة من المقالات تُعرب عن المواقف النظرية لهؤلاء الروائيين. ومن أصناف الرفض «للأفكار البالية» للأديب (روبّ – غرييّه)، «السيكولوجيا»، «الأشخاص»، التزام الأدب، الوهم المتسم بالنزعة الواقعية، إلى كل هذا انضافت اختلافات محسوسة في اختيار كل من هؤلاء الروائيين، كما تأكدت هذه الإضافة في رواية «عهد الشك» (١٩٥٦) للأديبة ناتالي سارّوت؛ وفي: «من أجل رواية جديدة» (١٩٦٣) للروائي روبّ – غرييّه؛ وأيضاً في «بحوث حول الرواية» (١٩٦٩) للكاتب بوتور Butor.

وإن التعليقات التي بادر بها باكراً جداً رولاند بارتْث Roland Barthes (١٩١٥–١٩٨٠) على أعمال روبّ – غرييّه، ثم الجهد النظري الذي بذله جان ريكاردو (ولد سنة ١٩٣٢) – الذي كُررت مقالاته في: «مشكلات الرواية الجديدة» (١٩٦٧)، وفي «من أجل نظرية جديدة للرواية الجديدة» (١٩٧١)، تعليقات قد اقترنت بتأثير «كما هو عليه»، وروايات المنشطين الهامين ومنهم فيليب سولّيرز (من مواليد ١٩٣٦) مع كتابيه «الحديقة» (١٩٦١)، و«دراما» (١٩٦٥) – وانضاف ذلك إلى المقالات والأعمال التي وجّهت تدريجياً الرواية الجديدة بمنحى طريق لها المزيد من الحرص على

تلاعبات اللغة. وإن روبّ – غرييّه، وهو على غرار مارغريت دورا، قام بتجربة السينما، وقدّم آنذاك كتابةً: «مشروع من أجل ثورة في نيويورك» (١٩٧٠)، ثم «توبولوجيا لحاضرة شبحية» (١٩٧٦) [توبولوجيا: Topologie علم تحديد المواقع هندسيًّا]؛ فانزلق شيئاً فشيئاً إلى نزعة شبقية استيهامية تلاعبيّة. أمّا سيمون، مع «معركة فارسال» (١٩٦٩)، و«الهيئات القائدة» (١٩٧١)، كما فعل ريكاردو، مع «احتلال القسطنطينية» (١٩٦٥)، إلى جانب بوتور، فقد التزما بطرقٍ تجريبية أوفر جذرية.

ترك بوتور الكتابة الروائية وحرّر نصوصاً متتالية، خارجة عن كل أسلوب أدبي. وبعد عام (١٩٨٠)، عاد بعض هؤلاء الروائيين إلى أشكال لها من الحدود ما هو أقل، وأحياناً ما ألقوا على أعمالهم نظرة متفحصة تتيح في أيامنا تقديراً نقدياً جديداً لهذه الحركة الأصلية. وبصورة متزامنة مع التطور الفرنسي في الرواية الجديدة، أنتج بعض الكتاب الأوروبيين نصوصاً مجاورة بما يكفي أحياناً للتطور الفرنسي. وراح الأديب غادّا في «شراب الباستيس الفظيع في شارعٍ الشحارير» (١٩٥٧) يُمارس بالتأكيد إفساداً لسرد الحبكة البوليسية التي تذكرُ بعض أصدائها بكتاب «الصموغ واستخدام الوقت» [ذُكِرَ سابقاً] غير أن ابتكاره ومتانته اللغوية تقربانه من جويس وسيلين أكثر من معاصريه الفرنسيين.

رغم هذا، تأثير الرواية الجديدة الفعلي ليس تأثيراً يتيسر إهماله، على السواء في فرنسا – حول كتّاب مثل جان – ماري غوستاف لوكليزيو (ولد عام ١٩٤٠)، وبيريك – وأوروبا. وعلى نحو أعم، كانت الحركة الفرنسية في أصل بعض التساؤلات، والطرق الروائية غير المطروقة، والتي تبناها كتاب آخرون وتجاوزوها. ففي اسبانيا خاصة، شجع اختراقها التجانس الذي حافظت عليه هذه الحركة مع توصيات أورتيغا إي غاسيت، والتي تبعها بقوة «جيل ٢٧». وإن خوان بينيه (المولود عام ١٩٢٧)، إذ وجد من جديد – في سلسلة «ستأتي إلى المنطقة» (١٩٦٧) ما يعادل كونتيه في «يوكنابا تاوبا»، وفي «مازون الآخر» (١٩٧٠) – التقنيات التاريخية كموضوع ثانوي وتناوبي للدراما السردية التي جربها فولكنر في «نخلات برية وصلاة الوفاة من أجل

راهبة»، راح يقدم جملة مواضيع سيمون. فالموت والزمان – بمعزل عن حولية الأحداث، أمسى الزمان دون حراك في ماض متجمد خلال الكتاب: «تأمل» (١٩٧٠) – قد احتلا مكانة مركزية.

إنَّ آثار خوان غويتيزولو (Juan Goytisolo) الشديدة التنوع: «أوراق هوية» (١٩٦٦)، بدت محاولة رومانسية جديدة، تحرر فيها الأديب من مذهب نزعة الواقعية الاجتماعية. فاستقى من تقنيات المونولوغ الداخلي وأعاد بناء الماضي انطلاقاً من «ألبوم» صور ضوئية. ومنذ روايته الأولى «الساعات»، استعاد خوان كارلو ترولوك (ولد سنة ١٩٣٢) السرد الصُنْدُقيّ لحاضر مطلق ومتفكك تفككاً دون نهاية، وإذ يستحوذ الشك على القارئ، فلا يعود يعرف ما قد حدث وما لم يحدث. فالواقع الحقيقي يذوب، ولا يعود الشخص شخصاً كذلك. «فالأفكار التي فات أوانها» وتكلم عنها روبّ – غرييّه، لحقت بها أذية التلف، وأكد هذه التقنية موغلاً بشدة القصة في مدة طويلة مديدة.

كما في غالبية «الروايات الجديدة»، لم تعد مقاطع الحوار وسرد القصة تتمايز بعضها عن سواها، فجميع معالم المعقولية وتوقيت الحوادث قد زالت لصالح «غياب الإنجاز» (Déréalisation) المُعمّم. وفي الحقيقة، أتاحت الرواية الجديدة، بصورة خاصة، للأدب الأسباني أن يعزز إعادة نظره في النزعة الواقعية الاجتماعية. ويلزمنا أن نذكر في هذا الشأن أهمية أعمال مانويل غارسيّا – فينوو وتأثير «وقت الصمت» (١٩٦٢) للأديب لويس مارتان – سانتوس (١٩٢٤-١٩٦٤).

في إيطاليا، ابتدأ الأدب يتطلع إلى الروائيين الجُدد. وعلى طريقة بوتور، ركز أوريست دول بُؤونو O.D.Buono (ولد عام ١٩٢٣) العمل الروائي في حيّز محدود، وراكم مستويات زمنية شتى وجزأ روح الشخص ما بين الذكريات والتجارب الراهنة وذلك في: «دقيقة بكاملها» (١٩٥٩) و«الحب دون مشاكل» (١٩٥٨). وإن «الفريق ٦٣» – أي الحركة التي أطلقت فكرة الرواية التجريبية – أخذ بكل ما رفضه الفرنسيون؛ وفيما ظل يفعل ذلك، وجد ثانية بعض الممارسات الموالية للمنحى المستقبلي futuristes. لكن أعمال فولُواورلو سِنْغينيتّي (المولود عام ١٩٣٠) كأعمال بوتور بعد

كتابه «درجات»، قد تجاوزت فكرة الرواية وإن غالبية أعضاء الفريق باتوا في النهاية أقرب إلى «كما هو عليه» منهم إلى مُؤلفي «نشرت نصف الليل». أما الأصداء الإيطالية الأخرى لهذه التجربة الروائية أمست أيضاً على مزيد من الضعف من جراء نوع من الحذر الطبيعي حيال المعقولية الصرفة، وبقصد الحفاظ على مشاركة انفعالية في مضمون السرد.

كانت الرواية الجديدة، في اليونان، مُمثَّلة بأعمال تاتيانا غريستي – ميليكس (ولدت عام ١٩٢٠)، مثل: «ها هو الحصان الأخضر» (١٩٦٣). وتنتمي هذه الأعمال، على نحو أخص، إلى «مدرسة النظرة». وإن كوستوفلا ميتروبولو في «المُذنِب» (١٩٦٦) قد حرص على استكشاف سريرة النفس الأنثوية.

وفي رأي لارس غوستافسّن (من مواليد ١٩٣٦)، كان فضل روبَ – غرييّه الرئيسي أنه ذهب بالكُتّاب الشماليين إلى إعادة التفكر في مسألة نزعة المذهب الواقعي. وكذلك، أخذت «مدرسة كولوني» وأحد أعضائها ديتر فيلّيرشوف (ولد سنة ١٩٢٥) تُنصِّبُ نفسها منظِّرةً في: «ذات يوم» (١٩٦٦)، فطورت «منحاها الواقعي الجديد» في تحركية (Mouvance) التجديد الروائي. فغدا موضوع الكتابة عندئذ انتقاداً لوسائل التعبير الموضوعة موضع التطبيق. وكذلك كان شأن: «الوصول إلى أفينيون» (١٩٦٩) و«كتابة براغ» (١٩٧٥) للأديب دانييل روبيريختس (١٩٣٧-١٩٩٢). وصاغ مارك إينسينغل (من مواليد ١٩٣٥) مؤلفات موالية لمذهب النزعة البنائية (Constructivisme)، ومؤلفات نثرية تشتمل على مُلصقات من شتى المستويات والأصعدة كما في «هذا يعني» (١٩٧٥). وإن تساؤلات الممارسات الروائية التي بدأ بها إيفو ميشيلز (ولد سنة ١٩٢٣) مع كتاب «الأليف» (١٩٦٣)، أخرجت المونولوغ الداخلي وتحوَّل حارساً يعاني من إيقاع الإيعازات المتواتر:

«أكنتِ تعرفين يا حنّه؟ أكنتِ تعرفين أني سآتي إليك؟

– أجل، كنتُ أعرف تمام المعرفة.

– أني سآتي، وحتى تحت طائلة الموت؟ – وحتى ذاك الحين؟ –

– وحتى ذاك الحين، أجل!

(من مواليد ١٩٤٦) أو فريدريك مايروكير (ولد سنة ١٩٢٤). وفي وقت ما، كان بيتر فايس (١٩١٦-١٩٨٢) متأثراً بهذا النموذج من الكتابة كما في: «ظل جسد سائق العربة» (١٩٦٠). والأهمية النظرية التي نعم بها في البرتغال، في مطلع عقد الستينات، يتيسّر إدراكها في أعمال ألميئياد فاريا (ولدت عام ١٩٤٣)، ولاسيما في رواياتها الأولى: «ضوضاء بيضاء» (١٩٦٢) و«الآلام» (١٩٦٥).

كان اليوناني جورجيس خيثيموناس (Georges Cheimonas) (ولد سنة ١٩٣٨)، عالماً نفسياً من حيث تأهيله، وقد احتفظ بأسلوب روائي لا يكف عن التفكر في ذاته وعن سؤال حدوده الخاصة وذلك في: «رواية» (١٩٦٦) وكتابته المتكسرة طوعياً والمتكررة والمتناقضة في: بيزيستّرات (١٩٦٠)؛ و«الرحلة الترفيهية» (١٩٦٤)، تُذكّر بمحاولات روبّ - غرييّه وسيمون؛ وأحياناً ما تكشف النقاب عن هذه النزعة إلى الشفوية منوّهة بكتابة بينجيّه Pinget.

في المجر، أدخل جيورجي كونراد (Gyorgy Konrad) (من مواليد ١٩٣٣) نوعاً من الرواية الجديدة مع: «الزائر» (١٩٦٩). ولم تكن بولونيا بعيدة عن الإحساس بتأثير الروائيين الجدد. فالأديبة زوفيا رومانوفيتشوفا (ولدت عام ١٩٢٢) شفعَت قراءتها للرواية الجديدة بالتطلعات الخصبة التي وفّرتها نزعة المذهب الوجودي مع: «معبر البحر الأحمر» (١٩٦٠). فيما سعى أندجيه كوشنييفيتش إلى التماسه من الرواية الجديدة تقنياتها، بشكل خاص، كتراكب الطبقات الزمانية وتراكب وجهات النظر المختلفة حول حدث مركزي بذاته والكتابة في المستقبل، ولاسيما المقال بالشخص الثاني [أنت، أنتم] المُستلهم من «التعديل».

لن نبحث إذن في أوروبا عن مجرد تشابهات بالرواية الجديدة الفرنسية. فهذه الرواية لم تشكّل مدرسة، ولم تكن هي أيضاً مدرسة لكنها ذهبت بالروائيين إلى أن يواجهوا عملهم بطريقة أخرى، فأتاحت بعض إعادة النظر الخصبة في الأساليب الروائية وفي غاياتها. ومن ثم أسهمت بقوة في التفكّر حول الكتابة. وينبغي أن تقاس أهميتها بمقياس الكُتّاب الذين حثّتهم وحفّزتهم.

الاستكشاف الشعري للحداثة (Modernité):

يتميز الشعر الدنمركي بالتوتر ما بين التقليد والجدّة. وإن الفترة الفورية لما بعد الحرب قد سيطر عليها النادي الذي تشكل حول المجلة «هيريتيكا» [هرطوقية] (١٩٤٨-١٩٥٣)؛ وغالباً ما اعتبرت هذه الفترة بصفتها المرحلة الأولى للمذهب العصري في الأدب الدنمركي، رغم أننا لا نستطيع تسمية هذه الفترة بأنها «عصرية». بل على عكس ذلك، فقد أسهمت في تأخير تطور ما، من جراء إلحاحها على مسؤولية الفرد الوجودية existentielle [أي مجرد الوجود] المتسمة غالباً بمسحة دينية: «النجمة خلف الواجهة» (١٩٤٧) للشاعر الغنائي توركيلد بيورنفيغ (ولد عام ١٩١٨)، ومع «مقاطع صحيفة» (١٩٤٨) للأديب بول لاكور (١٩٠٢-١٩٥٦)، و«الكذوب» (١٩٥٠) للروائي مارتين أ. هانسن (Martin A. Hansen) (١٩٠٩-١٩٥٦). وما دُعي «المرحلة الثانية لمذهب النزعة الحديثة» (Modernisme)، قد ثبت كنوع من الثورة على التقاليد. وإن أقاصيص فيلّي سورنسن (المولود عام ١٩٢٩) «حكايات غريبة» (١٩٥٣) قد أطلقت الإنذار، فقد أوغلت القارئ في عالمٍ من العبث، يظل فيه الفاعل (بالمعنى التقليدي للكلمة) مُستلباً مجزأً، وخاصةً في شعر كلاوس ريفبجيرغ (من مواليد ١٩٣١)، على سبيل المثال في «مجابهة» (١٩٦٠)، و«تمويه» (١٩٦١).

«إن توخيت أن يكون الضياء كحلم بالمراكب على المياه

فلا بأس في ذلك، وها أنا ذا وحيد ومحياي ينحو

إلى مجموعات من الجزر، ألا وهي من العيون حدقات

وأمسى تجاوزها آثار مزدوجات

من حيوانات الميدوس البحريات الهلاميات

وهي في طور انعزال ديمقراطي».

(كلاوس ريفبجيرغ Klaus Rifbjerg، تمويه).

لبثت قصائد الفنلادي بيور لينغ والسويدي غونار إكيلوف (١٩٠٧-١٩٦٨) قريبة من توجهات النزعة الحديثة الدنمركية. أما أعمال بيترسيبرغ

البداية كان هذا الشعر الدولي متعدد اللغات. عقب زيارة غومر نيغر لقاعة الفن الأولى في زوريخ، شرع يصيغ منحاه الشعري، وبمعية مارسيل فيس، وديتررووت أسس مجلة «كوكبات النوم». وفي عام (١٩٥٤)، ذهب إلى مدينة أولم وصار أمين سر ماكس بيلّ في المعهد العالي للفنون التشكيلية (Gestaltung) الذي ظل أحد مراكز اللقاء الهامة لأتباع الشعر الملموس، ومنهم الشاعر هيلموت هايسنبوتل (من مواليد ١٩٢١). وإلى جانب الشعر البصري (Sehpoesi)، ألهم الشعر الملموس شعراً سماعياً (Lautpoesie).

في ايطاليا، عرفَ بيير باولو باسوليني (١٩٢٢-١٩٧٥) والشعراء التجريبيون الجُدد في مجلة «ورشة» (Officina)، عن نزعة المنحى المستغلق hermétisme، فراح باسوليني يختبر شعراً جدلياً في: «أفضل الشبيبة» (١٩٥٤)، وفي شعر متعدد اللغات (Frioulan) مع: «أرمدة غرامسكي» (١٩٥٧)، وشعر يُعرب عن بعض العودة إلى الدين: «شعر بشكل وردة» (١٩٦٤).

وانفتح الطريق أمام الرواد الجُدد من «فريق ٦٣». وأعلن سانغينيتي، مناهضاً المنحى المستغلق القديم والحديث بصورة سجالية، أنه ينتمي إلى مدرسة باوند Pound، في أسلوب تمثيله جهنم المجتمع الرأسمالي.

وفي مطلعِ عقد الستينات، تشبث المبتكرون البرتغاليون بتجديد لغة الشعر في مجلات مثل «الشجرة» و(Cadernos do Meio-Dia) حيث نشر أُوجينيودي أندراده (ولد سنة ١٩٢٣)، شاعر العفاف والطبيعة، شاعر الجسد والذاكرة؛ وراموس روسا، شاعر الحواس والتساؤل، عن سلطة الكلمة ونفوذها. كما أنّ الأديب هيربرتو هيلدر (ولد سنة ١٩٣٠)، عقب تأثره بالمنحى السوريالي، وقبل تشجيعه المنحى التجريبي، قد تجاوز رغم ذلك مجرد التجريب، وأطلق على نصوصه دون هوادة معناً غنّياً من كمون الاستغلاق كما فعل في: «الحب في طور الزيارة» (١٩٥٨).

«أعطني امرأةً شابّة

مع قيثارِ ظلِّها وشُجيرة دمها.

فسأفتنُ الليالي بصحبتها.

أعطني ورقةَ عشب حيّة،

أعطني امرأة،

فسأعانق كاهليها،

[فهما] الحجر الصغير

لابتسامةَ لحظةَ من زمنٍ يطير».

(هيربرتو هيلدر Herberto Helder، الحب في طور الزيارة)

هناك مؤلفون تأثروا بتجارب بنس وباوند، وبالتيارات البرازيلية للمنحى المحسوس ولشعر التطبيق العملي (Praxis)، مؤلفون يُشبهون إرنستوميلو إكاسترو (ولد سنة ١٩٣٢) الذين أحكموا شكلاً جديداً للكتابة سوف يدعى الشعر التجريبي. وحاول أن يُعرف هذا الشكل الجديد للكتابة في كتابه: «الاقتراح ٢،٠١» وفي الشعر التجريبي: «إنه جمالية الدال [الكلمة التي تدل على شيء أو فرد]، وعناصر الموضوع المُربكة (Puzzle)، والتلاعب بالألفاظ، والحرف المجرد [أصغر وحدة كتابية Graphème] والصور، والحاسوب».

وعند مفترق عدة تيارات، بدأ المجَري ساندور فيؤورس (١٩١٣-١٩٨٩) – وكان شخصاً غامضاً متعدد الفنون واستسقى من نبع الأحلام والشرق – جاهداً في استغلال جميع الإمكانات الموسيقية والدلالية في اللغة. وفي ختام عقد الخمسينات، أقدم الشاعر التشيكي جيري كولار (ولد عام ١٩١٤) على تجارب تنزع إلى تجاوز مضمار اللغة، وإلى إقحام الشعر في حقل التعبير التشكيلي وإبدائه الشعر للعيان [جعله منظوراً بصرياً Visualiser]، وإلى جعله «واضحاً بيّناً».

تناولت أعمال البلغاري نيكولاي كانتشيف (من مواليد ١٩٣٧) مظهراً فلسفياً في: «مثل حبة الخردل الأسود» (١٩٦٨). واعتُبر مُجدِّداً في مضمار العروض، فثمة ترابطات معقدة ومدهشة، وتوليفة للفكرة بشكل تركيبي متناهٍ.

حاول جاهداً الشاعر الإنكليزي تيد هيوغز (من مواليد ١٩٣٠)، وقد فتنته الحيوانات، أن يعرب عن «جوهر» الكائنات والأشياء التي تتيح له إدراكها هبة استثنائية من «معرفة الغير» (Empathie) كما فعل في «صقر

تحت المطر» (١٩٥٧)، و«قصائد حيوانية» (١٩٦٧). ويرمز كتابه عن الحيوانات إلى عنف الغرائز الحيوانية والغرائز البشرية.

إن الشعر السمعي البصري «الملموس»، والذي يتحرك ما بين الموسيقى وفن التعبير الخطي (Graphisme) والشعر، يُلقي نظرة ناقدة على المجتمع فهناك: بول دو فري (١٩٠٩-١٩٨٢) ومجلة «المائدة المستديرة» في فلاندرا، والمنحى الهرمسي أي المستغلق Hermétisme لدى الشعراء التجريبيين وقد أثار ردة فعل رافضة فظهر تيار شعري مُوال لمذهب الواقعية الجديدة: (Néoréaliste) في إنكلترا، والبلاد المنخفضة، وفلاندرا (رولاند جووريس، من مواليد ١٩٤٤) على غرار التطور الذي شهدته الفنون التشكيلية في: (منحى واقعية جديدة، فن شعبي، صفر....) والميزات التي تُعرفه هي: اللغة البسيطة، معارضة المجاز، الحرص على الواقع الطُرَفيّ النادر، واليومي وسهل الإدراك، وفي الحين ذاته وبصورةٍ مفارقة، اتهام الفصل ما بين الواقع والتخيل.

بدأت العودة إلى مذهب الواقعية التي دُفع بها إلى الصدارة في البلاد المنخفضة عن طريق مجلة «هاريباريئه» (١٩٥٨-١٩٧١)، ومجلة «الأسلوب الجديد» (١٩٦٥-١٩٦٦)، فظهرت جزئياً بأشكال جديدة في التعبير (و«جاهزة تماماً»، ونصوص وثائقية) وقريبة من نزعة الواقعية الجديدة الفرنسية ومن الموالية لنزعة الدادا عند بدايتها الأولى وإن ج. برنليف (ولد عام ١٩٣٧) حرص على أتفه المعطيات وجمعها، فآلت قصائده إلى مُلصقات باتت فيها حقيقة الواقع يومية نوعاً ما.

المسرح ينحو إلى الحداثة الدرامية:

أخرج سارتر وكامو على المسرح المواضيع المتكررة من فلسفتهما؛ إلا أنهما لم يجدّدا اللغة المسرحية. أما في إنكلترا فتطور مسرح حقيقي للعبث، فألمح هارولد بينتر (ولد عام ١٩٣٠) بأن لدى الإنسان رفضاً للتواصل. فالتكرارات والإيقاعات المنقطعة المُتخللة بفترات استراحة وصمت، شكلت المواضيعَ حواراتها. وقد كتب بينتر مسرحاً منفتحاً يعرض أمكانية العديد من

التفاسير. فثمة جو غامض يسود في آثاره الأولى: «الغرفة» (١٩٥٧)، و«عيد الولادة الشخصي» (١٩٥٨) وفي مسرحيته: «الحارس» (١٩٦٠) ويُبرز من الظلال «الأرض المجهولة» التي يخفيها كل امرئ في قعر سريرته. وهناك بعض الشبق يعطي مسحة لمسرحيته «العودة» (١٩٦٥). أما أبطال مسرحيته «المجموعة» (١٩٦١) فهم يتحركون في جو بين الواقع والحلم. أمّا مسرحيّتاه: «منظر طبيعي» (١٩٦٨)، و«صمت» (١٩٦٩) فهما تغمران المشاهد في عالم الذاكرة الغامض الفتان. ويشكل العجز والخمول جزءاً من صميم مسرح الأديب هارولد بينتر.

وهناك جيل جديد من المسرحيين البريطانيين أثبتوا جدارتهم في اتجاه بينتر: جوهن اردن (من مواليد ١٩٣٠)، أرنولد فيسكر (ولد سنة ١٩٣٢)، شيلاغ دولانيه (ولد سنة ١٩٣٩)؛ بيد أن مسرحهم الثائر لا يخلو من نزعة تمثيلٍ أو معالجة لتيار بؤس الإنسان، فنياً: Misérabilisme، ولا من نزعة واقعية واجتماعية قريبة من: «مدرسة بلوعة المطبخ» التي عزف عنها بينتر دون هوادة.

إن الأديب المسرحي البريطاني توم ستوبّارد (Tom Stoppard) (من مواليد ١٩٣٧) لم يؤمن بمهمة المسرح الاجتماعية. وبقيت أعماله من الدرجة الثانية مسرحياً. وتفترض مسرحياته معرفة عمل ما سابق، وغالباً ما يكون هزلياً ساخراً، ومسرحيته «مات روزنكرانتز وغيلدنستِرن» (١٩٦٧) هي رواية حديثة للمسرحية «هاملت».

في رأي الشاعر والمسرحي البولوني تاديوش روجيفيتش Tadeusz Roziewicz (ولد عام ١٩٢١) أنَّ «الوجود العادي» مفهوم لا يمكن احتماله. ومنذ عام (١٩٥٦) غدا هذا الشاعر المحرِّكَ الرئيسي لمسرح العبث في بولونيا. وكان أحد اهتماماته إزالة الحدود ما بين الفنون. وفي نتاجه المسرحي: «علبة الفيش» (١٩٦١) و«استقرارنا الصغير» (١٩٦٢)، يشجب اللغة، فهي أداة للتواصل تفتقد للكثير من الكمال. وعارض المؤلف المسرحي الذي تأثر بأعمال كافكا، وهو سوافومير مروجيك (ولد سنة ١٩٣٠)، قساوةَ النظام بفكاهته العبثية التي تنتشر في مسرحياته السياسية المأسوية الهزلية مثل: «الشرطة» (١٩٥٨)، و«تانغو» (١٩٦٥).

«عندما يُقرع جرس الباب، فأحياناً هناك أحد الناس، وفي أحيان أخرى، لا أحد»، كذلك يؤكد على فذلكةٍ رئيس الإطفائيين في مسرحية ايونيسكو: «المغنية المحترفة الصلعاء» (١٩٥٠). فالسخرية الهازئة من الأمور اليومية هي الموضوع المفضل في هذا المسرح التهريجي كما في: (المغنية المحترفة الصلعاء) أو الباروكي (وحيد القرن، ١٩٥٩)، أو المأسوي (الملك ينازع، ١٩٦١).

إن الممثلين الرئيسيين للبديلة Variante التشيكية في مسرح العبث، هم كليما وفيسكو تشيل، ولاسيما هافيل، وما لبث متميزاً هو شجب استخدام الجمل التوتاليتارية [أو الشمولية]، والكليشيات، والبيروقراطية بصفتها غاية بذاتها، وشجب المكننة الناجمة عنها شجباً رائعاً. والمسرحية الثالثة للأديب هافيل: «الصعوبة المتفاقمة في حصر السلطة» (١٩٦٨)، تنتقد مراوغة الإنسان، وفي هذا الصدد مراوغة العالِم هومل (Huml)، فهو من جهة، يملي على أمينة سره جملاً جد جميلة حول الأمور الأساسية في الحياة والمتعلقة بما يعصى سبرَه ميتافيزيقياً [في مضمار الماورائيات]، ومن جهة أخرى، وبذات المقدار من المعقولية والازدراء، يعيش حياة جنسية متعددة تشمل حتى أمينة سره.

«كل لسان، يا آنستي... ليسَ... إجمالاً، سوى لغةً، وهذا ما يتضمن حتماً أن اللسان يتركب من أصوات...».

(أوجين أيونيسكو Eugène Ionesco، الدرس)

في فلاندرا، أوضحت الآثار الأولى للأديب تون برولان (Tone Brulin) (ولد عام ١٩٢٦) على المسرح استحالة التواصل ومواقف الإنسان العبثي: «أفقياً» (١٩٥٥)، و«عامودياً» (١٩٥٥)، و«أحلام السِلْك الحديدي» (١٩٥٥). والمسرحية: «الكلاب» (١٩٦٠) هي اتهام شديد للفصل العنصري في جنوب أفريقيا. ثم اتخذت أعماله منحىً جديداً. فمنذ عقد الستينات، شرع يتصل بالمجدِّد الكبير في المسرح البولوني: ييجي غروتوفسكي (ولد سنة ١٩٣٣) وألف مسرحيات شملت سلوكيات تقاليدية للجسد، استلهمها من شعوب آسيوية.

وكانت الجاذبية الواردة من الشرق الأقصى هي أيضاً أحد محركات الابتكار المسرحي لدى جان جينه (Jean Genet) (١٩١٠-١٩٨٦) الذي عارض النزعة الواقعية في المسرح الغربي – مسرح التسلية – بمسرحه الاحتفالي؛ ولبث طموحه هو في تمجيد الشر. فغذّى نزعتّه الغنائية القوية بالتجديف والتدنيس والكتابة الداعرة. وعلى غرار انتونان أرتو، بث الحياة في مسرح القساوة الفظة في: «الخادمات» (١٩٤٧)، و«الزنوج» (١٩٥٩)، وأحياناً ما دفع المسرحة [تفعيل المظاهر المسرحية – Thèâtralisation] إلى أقصى حدودها (الستائر الحاجبة، ١٩٦١)، خمس وعشرون لوحة، مئة من الشخصيات المسرحية.

في البرتغال، تمكن المؤلف المسرحي برناردو سانتارينو (١٩٢٤-١٩٨٦) (Bernardo Santareno) بتأثير من أرتو، ورغم الرقابة التي باتت مؤسسية، من إخراجه على المسرح: «جريمة البلدة القديمة» (١٩٥٩)، ومسرحية مستلهمة من بريخت: «اليهودي» (١٩٦٦). وفي المجموعات: «مسرح الناس الجُدد» (١٩٦١)، و«المسرح البرتغالي الجديد تماماً» (١٩٦٢)، و«مسرح ٦٢»، تصادف المنحى التجريبي النمونجي في ذاك العصر بنية نزعةٍ واقعية اجتماعية: (Réalisme social).

في سويسرا شجع تأثير بريخت تجدد المسرح وتنوعه. ومثّل فريدريخ دُورنْمارتْ (١٩٢١-١٩٩٠) في «هزلياته المأسوية» السخرية من عالم حيث انقلب ما هو هازل إلى الفظاعة، إلى «رقص الأيديولوجيات المأتمي». وأشهر ما في نتاجه هي «زيارة السيدة الهرمة» (١٩٥٦). فالأديب يُبين كيف تفسد قوة المال العدالة والإنسانية. وفي: «الفيزيائيون» (١٩٦٢)، يغدو مستقبل الجنس البشري ما بين يدي امرأة معتوهة. وتنتهي مسرحية «صورة كوكب سيّار» (١٩٧٠) بانفجار الشمس الذي يختم كارنفال الإنسانية الهازئ الساخر. وقد وصف ماكس فريش Max Fricsh (١٩١١-١٩٩١) في: «السيد الطيب القلب ومُشعِلو الحرائق» (١٩٥٨) الازدراء الذي يستحوذ به المستبدون على السلطان، ويصف جبانة البرجوازيين الصالحين وصفاً كاريكاتورياً. وخلال مسرحية «أندورّا» (١٩٦١)، تَمَّ الإعلان عن رجل

شاب أنه يهودي؛ فاضطر إلى قبول هذه الصورة حتى موته، فمسألة الهوية متكررة في نتاج فريش.

في سويسرا أيضاً، لاحقت مواضيع الديكتاتورية والجنون المسرح الألماني. وفي المسرح الوثائقي، لبث التفكر في الماضي على مزيد من العمق. وسعى رولف هوشهوت (ولد سنة ١٩٣١) إلى أن تُمثّل مسرحيته: «القس» (١٩٦٣) حيث يتهم موقف الكنيسة الكاثوليكية حيال الحكم النازي. وثمة «موشحة دينية في أحد عشر نشيداً» وأيضاً: «التحقيق» (١٩٦٥) للأديب بيتر فيسّ Peter Wiess (١٩١٦-١٩٨٢) الذي رَفَعَ دعوى على أوشويتز Auschwitz. وما جعله مشهوراً منذ عام (١٩٦٣) مسرحيته: «مارات - ساد» Marat-Sade، حوار حول الثورة والجنون حيث يُغلق على بطلين من المسرحية في مأوى للمجانين.

أوه! يا لها من أيام جميلة:

من فترة ما بعد الحرب حتى سنة (١٩٦٨)، تأرجح أدب أوروبا الغربية ما بين الفكاهة الناعمة واليأس، في عالم يبحث عن مَعَالمه: «أوه! يا لها من أيام جميلة!» كذلك كان يقول بيكّيت، سارتر، كلاوس، غراسّ. أما في «أوروبا الأخرى»، فإن خسّة الحياة، وعبثها، شكّلا لُحمة أعمال غومبروفيكز. وراح صوت سولجينيتسين يُكرر رسالة نزعة الأنسيّة Humanisme، في مرافعة اتهام لا شفقة فيها على الاستبداد السوفييتي. وفي الحين عينه، نَصّبَ الأدب نفسه موضوعاً لتحليله. وظل أسلوب النقد الأدبي يستكشف إمكانيات جديدة لتفسير النصوص الأدبية.

النقد الأدبي

«كم من الناقدين لم يقرؤوا إلا لكي يكذبوا!؟».

(رولان بارث، Roland Barthe)

في القرن العشرين، لَحِقَ بوضع العمل الفني الأدبي، كوضع النقد والناقد، تغييرٌ عميق جداً بحيث أن جيرار جونيت كتب في مجلة «صور ٢»: «من المحتمل أن يظهر العمل النقدي تماماً نموذجاً لابتكار متميز جداً في زماننا».

النص بمثابة مرجع وحيد:

إن الحرص المُبالغ فيه والذي مُنِحَ لسيرة حياة المؤلف، والعمل الأدبي عَقِبَ ردِّه إلى مضمون أيديولوجي (Gehalt) في النقد التقليدي، قد استتبعا، حول سنة (١٩٢٠)، ردة فعل في العديد من «مدار النقد» التي رأت أنه يترتب عليها البحث عن معنى العمل داخل هذا العمل وليس خارجَهُ. وتناولت هذه المدارس النتاج بصفته كُلاًّ مستقلاً بذاته، موضوعاً من نوع فريد (Sui generis). ورأت أن العلاقات الداخلية كمثل الشكل والبُنية (Gestalt) تنعم بحرص خاص جداً.

حوالي نهاية عقد العشرينات، ظهر في أمريكا (ويليم إمبسون) وفي إنكلترا (إ. أ. ريشاردز) مع حركة للاستقلال الذاتي باشر بها ج. إ. سْبِينْغارن ودُعي «منحى النقد الجديد». وجعل «النقدُ الجديد» من العمل الأدبي العنصر المركزي بقصد دراسة الميزات التي يقوم عليها الفعل الجمالي لهذا النتاج الأدبي. وتساءل النقد الجديد عن قدرته على تبيان معنى

العمل بوسيلة تحليل أسلوب إنشائي دقيق، فيما يقوم بتطبيق نهج لنزعةٍ محضة من التمسك بالمذهب الشكلي: Fromalisme. دُعي هذا النهج «قراءة شديدة المقاربة».

وبرزت أيضاً حركة للاستقلال الذاتي، هامة وذات تأثير في روسيا، وانطلقت تباشيرها في الربع الأول من هذا القرن. ووُلِدَت هذه الحركة من نادي موسكو اللغوي (١٩١٥، مع رومان جاكوبسون) ومن جمعية دراسة اللغة الشعرية (١٩١٦، ومختصرها Opoïaz) مع بوريس أُيْخنباوم، إيوري تينيانوف، بوريس توماشيفسكي). واكتسبت نزعة الشكلية هذه شهرة عظيمة في أوروبا الغربية، تماماً عقب الحرب العالمية الثانية. وانطلق أنصارها من المبدأ التالي وهو: أن جوهر الأدب يكمن في العمل، وعلى نحو أخص في جمالية العمل. وبوسيلة مفهوم «الآدابية» (Littérarité) [أي الطابع النوعي لنص أدبي]، حاولوا الولوج في جمالية اللغة الأدبية، وتعريف هذه الجمالية بالنسبة إلى اللغة الطبيعية. فإن قارئ نصوص أدبية يواجه شكلاً لغوياً معقداً ومصطنعاً (وهذه اللفظة تشتمل على كلمة «فن» Art-ificielle). «والشعر عنف منظم يمارس على اللغة الطبيعية»، كذلك كان رأي جاكوبسون. وليس ثمة أي شك في أن القارئ يصادف بعض الصعوبات، لأن انتباهه يُحَوِّلُ تركيزه إلى الشكل ومن قبل الشكل. والأديب الموالي للشكلية فيكتور شكلوفسكي وصف هذا النظام الأدبي أساساً بأنه (Ostranénie) أو تجاوز، تباعد [عن المألوف]. وبمقدار ما يقوم العمل الأدبي بفعله على نحو متجاوز، فهو يولِّد ظاهرة لقطع المعايير، ولابتكار يظل في آن معاً فنياً وأدبياً.

حوالي عقد الثلاثينات، تَمَّ كبحُ مذهب النزعة الشكلية في تطورها تحت ضغط المذهب الماركسي ولم تُعرف في الغرب إلا عقب الحرب العالمية الثانية. فبعض المُنظِّرين للأدب، ومن بينهم جاكوبسون وتينيانوف، كشفوا وجود بعض الشوائب فوصفوا النزعة الشكلية بأنها «مرض طفولي للنزعة البُنيوية» (Structuralisme). فقد هاجر جاكوبسون إلى تشيكوسلوفاكيا وتعاون على إنشاء «نادي براغ اللغوي» (١٩٢٦-١٩٤٨). وجاكوبسون (الذي أوقف عمله على علم الألسنية)، وجان موكاروفسكي

(كرّس نفسه للجمالية)، ووفيليكس فوديكا (للتيارات الأدبية)، ومع بوهوسلاف هافرانيك، كانوا ممثّلي هذه المدرسة الثُنائية في براغ. وعلى أثر أتباع النزعة الشكلية انتمى مُناصرُ نزعة البنيوية (Structuraliste) إلى فكرة الاستقلال الذاتي، ومبدأ التباعد [عن المألوف Ostranénie]. بيد أنه جلّبَ إليهما تعديلات هامة.

فيما بعد أدرك الأديب البنياني أن علم العناصر الصوّاته (علم أصوات الكلام: فونولوجيا Phonologie) أو النحوية أو السيميائية [علم الرموز] الفردية ينبغي ألا تُعالج بحد ذاتها، بل بالعلاقة مع وظيفة بعض العناصر الأخرى. وفي داخل هذه الوظيفة، تقصم البنية بالأسبقية والصدارة. وقد وافق المُنظّر نصير المذهب البنيوي على هذا التصور، مع نظرية عالِم اللسانيات فرديناند دي سوسور (Ferdinand de Saussure)، التي تؤكد أن «اللغة جملة من الوظائف؛ ولابد من دراسة هذه الجملة بصفتها منظومة في كُلّيتها».

فيما بعد بقليل، برز في ألمانيا (١٩٣٩-١٩٤٥) شكل – جديد بالنسبة إلى هذا البلد – لنقد أدبي. فقد طوّر الناقد نهجاً كامناً، لازماً في العمل ذاته، وتفسيرياً دُعي بالألمانية: (Werkintepretation) [أي تفسير يلازم العمل] فأصبح الاستقلال الذاتي للعمل الفني أمراً جلياً بديهياً بحكم الأشياء الثابتة. لكن تفوّق التفسير الدقيق لكل المواد الأساسية والفردية للنتاج الأدبي، يكمن في تداخل بينيّ وعلاقة مع جملة العمل. وهكذا، فإن اقتضاء تفسير أيديولوجي تفرضه السلطة النازية قد غدا من الممكن رفضه. وكان غونتر موليّر (كمنظّر) وفولفغانغ كيزِر (كمفسر ومنظّر) زعيمين للنهج الكامن في العمل الأدبي ذاته [المذكور أعلاه] الذي هيمن على النقد الأدبي الألماني، وخاصة في عقد الخمسينات.

في البلاد المنخفضة، كان لعدة نقاد نزعة إلى البنيوية: (ج.ج. أوفرستَيغن، كِيسْ فِنْس، هــ.أ. جيسّورون دوليفيرا) وتجمعوا حول «ميرلين» (١٩٦٢-١٩٦٦).

منزل ذو غرف عديدة:

إن المساجلة التي بدأها سارتر ودارت حوله توضح قدوم نزعة مذهب البنيوية إلى فرنسا في عقدي الخمسينات والستينات. وفي مجموعته، مجموعة بحث تحت عنوان «ما هو الأدب»؟ (١٩٦٤)، عرض سارتر الفكرة التالية، وهي: أن اللغة الروائية تقوم بوظيفة أداتية بمقدورها أن تكشف بُنية العالم وتعدّلها في وضع تاريخي محدد. وإن المقتضى الأخلاقي للالتزام يُفرَضُ على الكاتب. وقد رفض الموالون للنزعة البنيوية هذه الفكرة حيث أنه يوجد، في حقيقة الواقع، وفعلاً، بُنى متجمدة تحتم الوجود البشري. وقد أفضى ذلك إلى مساجلة ولام سارتر البنيانيين على جهلهم جدلية الحدث التاريخي.

وعلى كل حال، تطور، في هامش النقد الجامعي تيار نقدي أدبي دعاه ريمون بيكار بشيء من التنازل المتعجرف «النقد الجديد أو النقد التضليلي الجديد» (Imposture) (١٩٦٥) وسوف تُعلَنُ هويته بهذه التسمية. وإن النقد الجديد، على نقيض مدارس أخرى، ليس له تعريف وحيد، فهو منزل ذو غرف عديدة.

احتلّ أتباع مذهب البنيوية موقعاً مسيطراً. فدرسَ نصيرُ البُنيوية الفرنسي كيف يقوم العمل الأدبي بعَمَله – وهو منظومة من الرموز – كموضوع لغوي، وكيف من الممكن أن ينسب معنىً ما إلى التشكلات الخارجية التي يعثر عليها وكيف تُبنى هذه الدلالة. وهذه وجهة نظر سيميائية (Sémiotique) صرفة. وعلاوة على المدرسة السيميائية في فرنسا (أ. ج. غريماس، رولان بارت، جوليا كريستيفا) ثمّة أيضاً المدرسة الهامة «تارتو» Tartu (يوري لوتمان) في الاتحاد السوفييتي، والمدرسة الأمريكية (شارل بيرس) التي تركت أثرها على الإيطالي أومبرتو إيكو. وفي بحثه الشهير «العمل المنفتح» (١٩٦٢) (Opera aperta) غدا إيكو يُلح على طابع النتاج المنفتح أدبياً على القارئ المبتكر والمبدع. وطوّرت المدارس نظرية حول الكتابة، بلغت قمّتها في إنشاء مجلة: «كما هو عليه» (Tel quel) (١٩٦٠) مع فيليب سولّيرز، جان ريكاردو، جوليا كريستيفا، جاك درّيدا، وسواهم. ونصبّوا أنفسهم مدافعين عن الرواية الحديثة الممتدحة جداً في ذاك العصر، وقد رأوا أن فكرتهم معززة فيها.

في هذا النوع من الرواية الجديدة، يقتصر سرد القصة على اللغة على بنية تحمل في ذاتها دلالتها، فلا ينبغي عليها بصورة آمرة الرجوع إلى «العالم الواقعي». وقد توصلت نزعة البنيوية الفرنسية إلى النتيجة التالية: وهي أن عملاً أدبياً ما يتضمن في ذاته عدة معانٍ؛ فهذا العمل، من حيث تعريفه، ملتبس، متعدد البعاد، وقابل للعديد من التفاسير. ومن ثمّ أصبحَ الناقد الأدبي فاعلاً، يُضيف قيمته الخاصة إلى العمل الأدبي.

ليس من المدهش، في هذا المنظور، أن يُهَرّس نقد شارل مورون النفساني (Psychocritique) (من الاستعارات اللجوجة إلى الخرافة الشخصية auto – Pictiom، ١٩٦٢) كشكلٍ سديد للنقد الجديد. فقد أنجز مورون نموذج تحليل وتفسير يعتمد بصورةٍ أساسية تحليل فرويد النفساني التقليدي. ويُقدِّم النصوص (لمؤلف معيّن) طبقاً لمعطيات نصوصية، ويردّ الكلمات والدواعي وشخصيات الرواية الذين يتكرر دوماً أداؤهم إلى شخصية الكاتب الواعية أو غير الواعية، لكي يشرح كل هذا، فيما بعد، منطلقاً من مفاهيم التحليل النفساني (Psychocritique).

في رواية أوفر حداثة، وما بعد بنيانية، من النقد النفساني (جاك لاكان) قد تم التخلي عن هذا الطموح. فإنّ مُعادل شخصية للمؤلف التي يعاد بناؤها انطلاقاً من نصوص وحسب مُعادل غير موجود، لأن الشخصية يتم تحديدها بواسطة «خطاب الآخر». كما أن لاكان تصوّر نقاط مشتركة مع نزعة التفكيك التحليلي Déconstructionnisme ومع النُصوصية البَيْنِيّة.

أجل، إنّ غاستون باشلار قد استخدم عدداً وافراً من مصطلحات فرويد؛ إلا أنه لبث يحترس من تطبيق دقيق بمقدار مفرط وتطبيق ثقيل لنظام ما. وفي آخر المطاف، لا يتيسّر تحليل المخيلة الغنية بدءاً من نظرية مُعدّة سلفاً ويفسّر ذلك مرافعته من أجل علم ظواهر المخيلة. إنّه يتوخى أن يعيش القصدية الشعرية كما لو كانَ الأمر يعني عمله، أي نقداً لعالم الخيال. وعلى غرار جان بيير ريشار، ظلّ يتأرجح عند حدود الفينوميندولوجيا [علم الظواهر] والتحليل النفساني لمذهب النزعة البنيوية.

أما جيلبيردوران، تلميذ باشلار والمتأثر بفكرة يونغ، فسوف يعمل على تطوير دراسة المخيلة الشخصية الفنية بمنحى تفحص الخرافات والأساطير التقليدية في مخيلة الكاتب. كما أنّ نقد الأساطير في مدرسة شامبيري (Chambéry) يحلّل بهذا الشكل تحول الأساطير الأصلية (التي توغلت جذورها في اللاوعي البشري) تحت تأثير شخصية الكاتب وتأثير الوضع السوسيوثقافي. وحيث أن الباحث يمنح دوماً المزيد من الحرية النهجية التي تظهر خاصة في نقد الواعي، نقدٍ قد تغذّى من عمل فريدريخ غوندولف الألماني والذي أدخله بيان جورج بوليّه (الوعي النقدي، ١٩٧١) والذي قامت بتكييفه «الانتقادات الوراثية» لكل من مارسيل ريمون وجان روّسيّه، وموريس بلانشو، وجان ستاروبينسكي، وألبير بيغان من مدرسة جنيف. وفي نظرهم، العمل الفني تعبير عن الوجود الإنساني ويقتضي مقاربة شخصية للنقد. فالنقد هو إذن لقاء بين فاعلين حيث يترتب على الناقد أن يعرّي «الوعي الملازم للعمل» من خلال ما يفوق النص (Métatexte) الوصفي حدسياً، وهذا النقد للوعي يندرج، بمقدار ما، بصفته مؤذناً بنزعة التفكيك التحليلي.

الريشة كسلاح:

في عقد الخمسينات وأكثر أيضاً في الستينات، شرعت مقاربة الأدب – وغالباً ما كانت موالية لرد الشيء إلى عناصره [بنزعة الردية Réductionnisme] ومقاربة البنيانيين الذين يركزون جميع انتباههم على النص وعلى السيرورة النصية – تُحدثُ ردات فعل ما بين النقاد الألمان للتحركية الاجتماعية والموالية للمذهب الماركسي الجديد ونزعة المذهب المادي. ففي نظرية النزعة المادية (Matérialisme) الأدبية، تلعب الأيديولوجيا دوراً متفوقاً في دلالة «رؤيا العالم». فالأيديولوجيا هي الحلقة الوسطية ما بين الأدب والتاريخ إلى جانب القطاع الاجتماعي الاقتصادي. ويشتمل المذهب المادي على تيارين لدى الماركسيين «الأورثوذكسيون» مثل المجري جورج لوكاتش – وسبق له أن نشر في عامٍ (١٩٢٠) نظرية الرواية. نلحظ حضور نظرية الانعكاس، فقد غدا الأدب نوعاً من تجسيد Matérialiser

لإيديولوجيا مُحدَّدة، بل «انعكاساً» لرؤيا للعالم. وفي رأي لوكاكس، ينجم حينئذٍ نفور من الحركات «الانحطاطية» الرائدة.

في عام (١٩٥٨)، ثار الألماني تيودور ف. أدورنو على مواقف لوكاتش التي بقيت في تلك الغضون على مزيد من التصلب أيضاً. وفي نظر غالبية الماركسيين الجدد، أعرب الأدب عن إضعاف شكل على الإيديولوجيا، بل عن شجب وتفكيك العملية الأيديولوجية. وبدلاً من إدراك العمل الأدبي بمثابة انعكاس للوعي الجماعي، رآه بالأحرى الفرنسي لوسيان غولدمان (ولد في بوخارست) كمادة أولى للوعي. ومن ثم، توخى أن يُمَوضع العمل الأدبي في سياق البُنى الجماعية والسيرة الفردية. وقد تاقَ البريطاني ريموند ويليامز إلى مصالحة ما بين الفرد والجماعة، ما بين المذهب الماركسي الاجتماعي ومذهب النزعة الأَنَسيّة الليبرالية. وإلى نقاد آخرين موالين لمذهب المادية (Matérialistes)، تم تدارسُ الخطاب المسيطر درساً نقدياً.

إن الأمريكي هيربوت ماركيوز، أحد الطلاب الثوار المشاققين في شهر مايو لعام (١٩٦٨) (في باريس، روما، برلين، لوفان) قد شرح أن الخطاب الوحيد الشكل والوظيفي في المجتمع الاستهلاكي الرأسمالي هو مقال فكرة ذات بعد واحد لا تترك أي حيّز للمفاهيم النقدية أو المتعالية. ففي فترة انحدار فكري وفترة إزالة الفكر البديل، تلبث مهمة الفن، في رأي أدورنو، انتقاد حقيقة الواقع وتشكيل التعبير عن «الاختلاف الجمالي». وكان أدورنو ينتمي مع آخرين ومنهم يورغن هيبرماس في مدرسة فرانكفورت المرتبطة بالمعهد «من أجل بحث اجتماعي» الذي أقامه مجدداً عام (١٩٥٠) ماكس هوركهايمر.

فيما بعد، سوف تُستقبَلُ نزعةُ المنحى المتفائل في التقدميّة للسوسيولوجيا ورؤيا الأدب الموالي للمذهب الماركسي الجديد استقبالاً متشائماً من قبل الفرنسي ميشيل فوكو، حيث أن جميع النظريات كانت هي ذاتها، أي قطعاً، من الواقع الحقيقي؛ ولذلك لا يمكن مراقبتها والتحكم بها.

القراءة من أجل الكتابة:

في عقد السبعينات، اتسع نطاق الاهتمام بدراسة الأدب وتغيّر موقعه. وبقي النص، دونما شك، نقطة الانطلاق الأساسية. بيد أنه، بدءاً من منظور مختلف، كان أيضاً جزءاً من منظومة تواصل القيام بوظيفة خاصة داخل الكاتب والنص ولاسيما القارئ (ومن ثم الناقد). وبذلك فقد النص بذلك صحته بصفته موضوعاً (للدراسة) له استقلاله الذاتي. كما أنّ فضل الدراسة السابقة لسيرورة التفاعل ما بين النص والقارئ يعود بمعظمه إلى مدرسة كونستانزر (Konstanzer Schule).

أقدم فولفغانغ إيزر في كتابه «القارئ المستتر» (١٩٧٢) على دراسته بصورة خاصة – تحت تأثير عالِم الفينوميتولوجي [عالم بالظواهر] رومان إنغاردن – هذه العناصر النصوصية التي تطلق على المضمون والشكل التواصل مع القارئ. وقد خلّص إلى أن الفحوى الجمالية لنص ما تقوم جوهرياً على شكل من (اللاتحديد) أي استحالة الإعراب بالألفاظ عمّا يريد المرء قوله فعلاً. ولذلك، يترتب على القارئ أن يعيد (هو نفسه)، وبصورة مبتكرة بناء المعنى الحقيقي. وفيما بعد، سوف ينحو اهتمام إيزر إلى المجالات الفارغة (Leerstellen) (بمثابة تغيّر منظور ما أو إضمار Ellips في الزمان) التي ينبغي على القارئ أن يملأها هو نفسه لكي يكتشف النص في تمام فحواه. فهذه المجالات الفارغة تثير إذاً ردة فعل القارئ الجمالية.

ويولد العمل الأدبي بُنية نداء (Appel struktur). وإلى جانب جمالية التلقي عند إيزر، طفق أحد أعضاء مدرسة كونستانزر هو هـ. ر. ياوس إلى إدخل مفهوم تاريخ التلقي في كتابه «الأدب بصفته تحدّياً» (١٩٧٠). وفي رأي ياوس، تاريخ الأدب سيرورة للإنتاج والتلقي ويهتم به قبل كل شيء لتوضيحه كيف يتلقّى القارئ عملاً أدبياً (القارئ المعاصر أو التاريخي). ولكي يجعل هذه السيرورة موضوعية نوعاً ما، فقد أدخل أيضاً لفظة «أفق الترقب» (Horizon d'attente). وبفضل هذا الدفق يقدر القارئ

أن يقارن النص «الأدبي» بتجارب سابقة في المطالعة فيتوصل إلى حكم يُقيِّم به هذا النص. واستنتج الفرنسي جاك ديرِّيدا، بوجهٍ جذري، أن الحدود ما بين النصوص الأدبية وغير الأدبية تعصى على الإدراك، فجميع النصوص تبقى من حيث جوهرها نصوصاً بلاغية بينية (Intertextuels). وتُدخل هذه النتيجة مقاربة للأدب والثقافة، مقاربة جديدة تماماً وثورية ومُفسدة، تُدعى تفكيك تحليلي [أي تحليل مجمل له بُنية كاملة إلى مركباته الأصلية].

في نظر من يوالي هذا التفكيك التحليلي، يقبل كل نص العديد من التفسيرات؛ ويلبث تفسير واحد ونهائي مستحيلاً ولا رغبة فيه ولا يتوخى التحكم بتعدد المعاني (Polysémie) في أي نص بل هو عازم على دراسته كيف تقوم بُنية نص ما بنسف الاشتراك المباشر بالمعنى الواحد: (Univocité directe). ودافع ديرِّيدا عن الرأي التالي: إن نصاً ما لا «يُعيد إنتاج» معنى من المعاني، بل «يُنتجه». ولا يمثِّل نص ما حقيقة الواقع، بل على عكس هذا، يبني حقيقة الواقع. وفي رأيه أيضاً، «ليس ثمة نص إضافي من الخارج Hors-Texte» [ما يزاد على نص كتاب دون ترقيم]. وحيث أنّ النص لا يشكل كياناً متماسكاً لمعنى من المعاني، فالناقد / القارئ مُلزم بتفضيل وبتحليل دقيق لهذا النص مبرهناً أن كل نص هو، إن صح التعبير، متشابك ضمنياً بنصوص أخرى، ويعيد إلى هذه البداهة مفهوم التناص (Intertextuelle). ويعني النقد الأدبي في هذا السياق طرح أسئلة بدلاً من صياغة بعض الإجابات.

إن هذه النظرية للتفكيك التحليلي، نظرية ديرِّيدا، قد أثرت على نطاق واسع في جامعة يال الأمريكية وفي غيرها من الموالين لهذه النظرية كمثل ج. هيلِّيز ميلّر، بول دومان، هارولد بلوم، جوفريه هارتمان. ومن الممكن وصف هذه النظرية بأنها «ما بعد الحداثة» (Postmodeme) استناداً إلى جذرها العميق تجاه جميع المبادئ القائمة.

فيما بعد، حاول بارت أن يموضع النص في جملة لا حد لها من التباينات (النص الجمعي) (Texte-pluriel). وليس هذا «التقييم المؤسِّس»

ممكناً إلا على قاعدة الممارسة و«كتابة النص» وبوسيلتهما لا يسعى إلى الكاتب وحسب بل أيضاً إلى نشاط القارئ. وإن بحثه Z/S (١٩٧٠) يشكّل مثلاً مرموقاً لهذه القراءة / الكتابة المبدعة المدعوة «ما يفوق النصية» (Métatextualité). ورهان الآداب الحقيقي لم يُعد ردُّ المطالع إلى كونه مستهلكاً (فالنص يردُّ إلى المقروء) بل إطلاقه اسماً جديداً عليه وهو «منتج مشارك في انتشار مُقبل للنص وقد بات النص قابلاً للمشاركة في كتابته «Scriptible»» فالقارئ الناقد يغدو عندئذٍ كاتباً لما يفوق النصوص.

هيا بنا نختم القول حول مفارقة الراهن (والمقبل) من النقد الأدبي باستشهاد من بارت الذي قال: «مع كاتبِ المُتعة (وقارِئها) يبدأ النص الذي لا يمكن الدفاع عنه وهو النص المستحيل. فهذا النص خارج المتعة، خارج النقد، إلا أنّه تيسّر بلوغه بنص متعة آخر. وليس بوسعك الحديث عن مثل هذا النص، بل بمقدورك فقط التحدث عنه وعلى طريقته.

سارتر (١٩٠٥-١٩٨٠)

«أطلق النار على الضابط الصبوح، وعلى جميع محاسن الأرض، وعلى الشارع، وعلى الأزاهير، وعلى البساتين وعلى كل ما كان قد أحبّه [...]. أطلق النار. وكان نقياً طاهراً، كليّ القدرة، وحرّاً».

(جان – بول سارتر H.P.Sartre، الموت في النفس)

«إنسان بتمامه، مصنوع من جميع البشر ويساويهم قاطبة، وصنوٌ لأي إنسان آخر»، كذلك عرّف سارتر نفسه، مؤلف «الكلمات» في آخر جملة من هذا النص، عام (١٩٦٣). عقب ذلك بسنة واحدة، تبين لجان بول سارتر أنه نال جائزة نوبل. فكانت إهانة فريدة بالنسبة إلى رسول الغفلة والخفاء فرفض الجائزة هذه. وإن مُحلفي الجائزة لم يخونوا مع ذلك دورهم إذ كرّسوا، بعد ألبير كامو، من لعله كان الشخصية الأخيرة للفكر الكلّي. ومع كونه زعيم الوجودية Existentialisme الفرنسية، ظلّ سارتر أيضاً، وفي الحين ذاته الكاتب الأكبر، من أعرب عن آرائه خلال الرواية والمسرح والانتقاد. وأراد، عقب عام (١٩٤٥)، أن يُوسّع إلى السياسة نطاق تجربته الفلسفية. وهذا ما أكسبه في فرنسا ثم في أوروبا وبقية أقطار العالم حظوة حماسية قد عتّمت في حين من الزمان نوعية آثاره الأدبية المحضة. لكن السقراط الجديد هذا لبث غير مبال، مسروراً أيما سرور بخداعه من يحظّرون التفكر حول طاولة مستديرة، وبأنه يستجرّ بذلك لذاته وعداوة أتباع منحى الامتثالية Conformisme من كل جانب ورأي.

فلسفة للوجود:

شجرة وشيءٌ ما يلخصان تكوّن مذهب سارتر الوجودي والمُلحِد، هذا المذهب الذي لبث في نظر جيل ما بعد الحرب العالمية الثانية فكرة مهيمنة، بل نمط للحياة. فالشجرة إنما هي شجرة الكستناء الشهيرة في كتابه «الغثيان» (١٩٣٨). وقد روى سارتر في رسالة إلى سيمون دو بوفوار [رفيقته الأدبية] (تشرين الأول / أكتوبر عام ١٩٣١) – وقد اكتشف أحدهما الآخر في سنة ١٩٢٩ – كيف حدث له، إذ جلس على مقعد حديقة عامة بمدينة الـــ هافر، فاسترسل في التأمل وحدّق في هذه الشجرة ذات الأوراق الصغيرة المتقطعة التي سأل مراسلته عن اسمها، فشفع الرسالة برسم مقتضب لهذه الشجرة. وكان ذلك نقطة الانطلاق لمشهد رئيسي في الرواية حيث اكتشف البطل، أنطوان روكانتان، «ما هو ممكن وجوده» (Contingence) والعلاقة الفورية والمخيفة للوعي بالأشياء وبالعالم.

> «كان هذا الجذر (....) موجوداً بمقدار ما عجزت عن شرحه. جذراً أعقَدَ دون حراك، دون اسم. كان يسحرني ويملأ ناظريّ، معيداً إيّايّ دون هوادة إلى وجوده الخاص، ومهما كررت لذاتي: «إنه جذر»، فما كان ذلك مُجدياً. ولبثْت أرى تماماً أنه ليس من المستطاع الانتقال من وظيفته كجذر، كمضخةٍ ماصّة، إلى هذا [الجذر]، إلى هذه الجلدة القاسية، جلدة الفقمة المتماسكة، إلى هذا المظهر الزيتي، الحرش المتصلب. فما كانت الوظيفة تفسر شيئاً، بل تتيح الفهم مجملاً لِمَا كان عليه جذر ما، ولكن لا هذا الجذر البتّة. فهذا الجذر هنا، بلونه وشكله وحركته المُجمَّدة، كان دون كل شرح وتفسير. ولبثت كل صفةَ من صفاته تفلت منه نوعاً ما، فتسيل خارجه، وتتجمد، وتكاد تغدو شيئاً. وظلت كل صفةَ أكثر مما ينبغي في الجذر. وتركت لي الأرومةَ بكاملها آنذاك الانطباع بأنها تدرج نوعاً ما خارج الجذر، وأنها تنفي ذاتها، فتضيع في إفراط غريب».

في هذه الصفحات، تُشفَع نظرة الروائي بنظرة الفيلسوف. إنه فيلسوف مُعاد للتقاليد. وذات يوم، كشف له رفيقه ريمون أرون فيما كانا جالسين إلى طاولة على ترّاس مقهى في باريس أنه بمقدورهما الثرثرة فلسفياً عن الكوكتيل بالمشمش الذي سيشربانه لتوهما. وما كان سارتر يروم إلاّ ذلك التفلسف حول شيء ما، قدح شراب كحولي، حصاة ملساء، ورقة مُقَذَّرة. وبهذه الطريقة، تم تدريبه على (الفينوميذولوجيا) الظاهراتية الألمانية، فيما ظل أرون يلخّص له أعمال هوسيرل التي مضى سارتر ليقرأها في نصها الأصلي خلال شتاء (١٩٣٣-١٩٣٤) في المعهد الفرنسي بمدينة برلين. وإذ تبنى المسلّمة التي تقول: «كل وعي هو وعي شيءٍ ما»، سيقول فيما بعد: «أقام هوسيرل مجدداً الفظاعة والسحر في الأشياء» (الوضع ١). وإن التقليد التحليلي الفرنسي القديم الذي كان سارتر يكرهه وبرغسون، الذي كرهه نوعاً ما، هو شيء قد أطيح به بهذه العَودة إلى الملموس، الأمر الذي كانت الفينوميذولوجيا تقوم به. وقراءة هايدغر (الذي سيستعيد منه فكرة Dasein، «الكائن العيني») وقراءة كيركغارد سوف تُتمِّمان الأركان النظرية لـ «الكائن والعدم» التي ظهرت عام (١٩٤٣).

وهذا الكتاب السامي للنزعة الوجودية الفرنسية يعالج عدة أفكار غدت شعبية أو كادت.... وفي المرتبة الأولى ثمة فكرة إمكان الوجود (contingence)، الفكرة التي تم توضيحها منذ الغثيان (Nausée) عن طريق تجربة روكانتان. فلا شيء يبرر الوجود، وليس في الترقب أية شرعنة (Légitimation) [إضفاء الشرعية على....] عقلانية أو ماورائياتية [ميتافيزيقية]. وهذه هي الرواية السارترية ورواية العبث التي كشف القناع عنها كامو، وهي مُلحدة بالمقدار عينه [الالحاد السافر!].

هناك فكرة ثانية هامة: الحرية. راح سارتر يهاجم جميع الأنظمة التي صيّرت الإنسان نتاجاً للمجتمع، نتاجاً للتاريخ، نتاجاً لمزاج الإنسان أو لغرائزه التي لا يبوح بها. ويحدد الفرد البشري ذاته بحرية، انطلاقاً من «مشروع أصلي» وفي خيارات دائمة على كرّ «الأوضاع» المتتالية حيث يتواجد الفرد. وعارض سارتر اللاوعي لدى فرويد، وكشف فيه عفونات شديدة من الآلية السيكو فيزيولوجية. وفضّل الحديث عن «سوء النية»، أي عن حقائق واقعية

دفينة في سريرة الوعي والضمير والتي «يرفض» الفاعل العلم بها. وعندما يغدو هذا الكذب على الذات ثابتاً فهو يحثّ البعض على أن يُعذّروا أنفسهم، على غرار الأعيان الذين علقت صورهم في متحف بوفيل. فقد تحجّروا في كل تمثال خاص بهم، متناسين الشخص الإنساني لصالح الشخصية التي يتوخون تمثيلها. ستغدو مكافحة هذا التحجر هدف أخلاقية جديدة، تقوم على أساس الأصالة والصدق، والتي مبحثها – وقد تم الوعد به في ختام «الوجود والعدم» – لن يُنجزه تماماً هذا الفيلسوف.

ونحن مدينون أيضاً لسارتر بتفكّرٍ في وجود الآخر وفي المخاطر التي يُعرِّضُ له هذا الوجود كل فرد بشري. وكموضوع الحرية في «الذباب» (١٩٤٣)، قد شاعت شعبية هذا الموضوع عن طريق الإجابة المتشائمة في «أبواب مغلقة» (١٩٤٤)، وهي قوله: «الجحيم هم الآخرون» [وهو تشاؤم المُلحدين!].

بعد عام (١٩٥٠)، قام سارتر، مستنداً بمقدار أوفر على هيغل وعلى ماركس، بتوسيع النطاق لأفكار مبحثه في عام (١٩٤٣) حتى شمل المجتمع. وفي سنة (١٩٦٠)، ندّد كتابه «انتقاد العقل الجدلي» بالجماهير الذين جعلت منهم الرأسمالية «أناساً مُتسلسلين» [مصنفين حسب أهمية كلّ منهم] (Sérialisés)؛ فعارض هذه الجماهير بالمثل الأعلى الثوروي مثل «المجموعة المنصهرة». وفي مؤلفه الكبير غير المنجز تماماً «غبي العائلة» (١٩٧١–١٩٧٢)، طرَحَ الفيلسوف على قيد الامتحان (في الوضع الخاص لنزعة غوستاف فلوبير إلى الأدب) فكرة «العالمي الفردي» (Universel singulier) وذلك في مُقدمة كتابه «الانتقاد». «ما الذي يمكن أن نعرفه عن الإنسان في أيامنا هذه؟»، كذلك تساءل سارتر في المقدمة وبغية الإجابة عن هذا السؤال سوف يُفصل مذهباً ماركسياً لا حتمياً، وتحليلاً نفسانياً لا فردياً، في نهج «تقدمي – تراجعي»، يقترح تأرجحاً ما بين الفردي والعام، التحليل والتركيب. فالوجوديّة، بما هي عليه، قد اختفت لصالح إحلال رسم منظوري جدلي للعلوم السياسية القائمة، ولكن يُعاد التفكر فيها دون هوادة لكي تترك للحرية الإنسانية حصتها. أما نزعة مذهب البنيوية التي استقرت في عقد الستينات فلن تغفر لسارتر أنه ترك بذلك الفاعل والوعي في مركز تفكره.

كتابة باروكية:

حلِمَ سارتر منذ شبابه أن يكون سبينوزا وستاندال في آن معاً، فلم يفرق الأدب عن الفلسفة، وإذْ رفض، رفضاً عصرياً تماماً، التمايزات الكلاسيكية ما بين مختلف الأساليب، راح يمارس كتابة (جمعية écriture plurielle) حيث لا توجد حواجز كتيمة ما بين الألفاظ والمفاهيم، ما بين الرواية والانتقاد، ما بين الصحافة والتخيل.

ولكون هذه الكتابة تعبيراً عن نزعة فوضوية أُولى، أطلق عليها هو عينه اسم «جمالية معارضة»، فهي تدع نفسها تُعَرّف تعريفاً جيداً بما فيه الكفاية. كما اقترحت ذلك جنفييف إيدت بفكرة الباروكية، مثلما تستخدم عادة للنتاجات الأوروبية في القرنين ١٦ و١٧.

تتميز باروكية سارتر هذه، على سبيل المثال، بالنزعة إلى الصدور وقوة هذه الصور. وكان مُهندِسو مناهضة الإصلاح يريدون أن يجعلوا جلالة 'الله' محسوسة لدى المؤمنين. وعلى هذه الشاكلة تصرف سارتر في «الغثيان» بالنسبة إلى احتمال الوجود. فقد أراد أن يجعل محسوساً، حتى الدوار، غياب 'الله'. وبحادثة الحصوة الملساء ووصف العصامي وصورة أماكن وطقوس بوفيل وزيارة المتحف وفي نهاية المطاف «الانخطاف الروحي الفظيع»، انخطاف روكانتان أمام جذر شجرة الكستناء. ويكتشف القارئ، بوجهٍ ملموس، هذا الوجود العاري «الفاحش» الذي يقحم الفوضى في نظام البطلِ اليومي. وبوسيلةِ جَمٍّ من الإفراط المفارق - بما أن الأمر يعني وصف الذعر أمام فراغ الدلالات - تفرض الصور نفسها قبل المفاهيم في كتابة بصرية أو لمسية لـــ «إرْليبنِيس Erlebnis».

وأشار سارتر في كتابه «كلمات» إلى وجه آخر لما دعاه ميخائيل بختين، في معرض رابليْه ودوستويفسكي، «الجمالية الكارنفالية»، التي من الممكن اعتبار باروكيتها بمثابة تعبير عنها. وهذه القصة الطفولية التي أراد مؤلفها «أن تحرر أمثل تحرير ممكن» لأنها لبثت في نظره بمثابة «وداع للدب» تتلاعب بأسلوب قصة الطفولة ذاته. فهي ضد الطفولة، ضد الطفل

الذي كانه سارتر، «جُعيد المستقبل» [أي كلب مجعد وطويل الوبر]، قرداً وببغاء خدعتهما «هزلية الأسرة»، وضد الأنماط المقولبة المُتحنّنة الخاصة بهذا الشكل من السيرة الذاتية. فتسلي سارتر كما يفعل فنان أريب باللغة الأنيقة، كمثل اللغة التي استطاع أن يُلقّنه إياها جدُّه، شارل شفايتزر، فبالغ في كثرة التأثيرات البلاغية في خدمة مفاجأة لا تنقطع.

إن هذا الميل إلى المفاجأة وكتابة التغير المفاجئ هذه يُشاهَدُ وقعهما أحياناً في ترتيب الحبكات الروائية. وبانقلاب مسرحي بعيد عن الواقع، تمّ اختتام أقصوصته «الجدار» (١٩٣٧). فالوطني مخبأ فعلاً في المقبرة حيث قام البطل، عقب ليلة من شدّة القلق، بإرساله الكتائب على نحو ساخر. ولكون هذه الأقصوصة تموضعت خلال الحرب الأهلية الأسبانية، فهي تستخدم بالتالي وبشكل غريب كأحَدِ الدوافع التي تشكل نجاح الأقاصيص الأسبانية في أوروبا خلال عصر الباروكية. ومسرح سارتر غني بمثل هذه التغيرات المفاجئة. وفي كتابه «الشيطان و«الله» الصالح» (١٩٥١) يُجسد البطل غوئيتز بصورة متتالية الأبالسة والقديسين، قبل أن يقبل بتضحية العمل المناضل تضحية أخيرة فائقة.

ولدى سارتر، ظلت باروكية أيضاً وأخيراً كتابة الهزلية الساخرة. فقد روى في «كلمات»، كمْ زاول السرقة الأدبية في محاولاته الروائية الأولى. أما في أعمال نضوجه الأدبي، فغالباً ما تلاعب وبكل سخرية بالتناص (Intertextualité) [مجمل العلاقات ما بين نصين أو أكثر]. وفي ختام «الغثيان»، بعد أن بلغ روكانتان البطل نهاية اكتشافه «الوجود»، أثار بذلك – وهو يصغي إلى اسطوانة مهترئة – ميلاً ممكناً إلى الأدب. وقد استطاع البعض أن يجدوا هنا صدى ساخراً من بروست. فالسوناتة فانتويْ (Vinteuil) تحولت إلى نغمة الجاز، لكنها لم تزل نداء الرواية إلى الكتابة التي تجعل من الشخصية ثنائياً ممكناً من راوي «البحث» عندما اكتشف نزعته في نهاية «الزمان المُسترد». فقد كمن اهتمام سارتر الكاتب في هذه التلاعبات بالمرآة، فكتابته، غالباً في قلب التخيلات المتشائمة ، تُظهِرُ مدىً تلاعبياً، بمثابة ثأر متفائل من خفة الألفاظ مقابل ثقل العالم الباهظ.

التزام أوروبي:

عند تلاعب النصية البينية، قلنا كم كان سارتر يتملص في الفلسفة من التقليد الفرنسي الوحيد، فيما لبث يستلهم بجلاء هوسيرل وهايديغر. فقد كان سارتر ذا منبت ألزاسي من قبل أسرة والدته (فرع آل شفايتزر، الفرع الوحيد الذي له شرف كتابة «الكلمات»، فيما تم التعتيم على فرع سارتر، الفرع المسجل في قلب فرنسا العميقة). وبقي سارتر على ألفة مع لغة ألمانيا وثقافتها. وثمة عدد وافر من آثاره الروائية والمسرحية ممهور بسمتها. ويدين الغثيان نوعاً ما لمؤلف رايلك «دفاتر مالتْ لاوريْدز بْريجّ» وكان عنوان هذه الرواية «السوداوية» [ميلانخوليا Mélancholia] من اسم صورة «دُورير» المنحوتة. كما أنّ مؤلف «الشيطان و'الله' الصالح» أعاد بناء حادثة من حرب الثلاثين عاماً، بينما أقدمت المسرحية الأخيرة «معتقلو ألتونا» (١٩٥٩) على إخراج قصة أسرة ألمانية كبيرة عانت من أذيات الحكم النازي. وإبان الحرب الغريبة، فيما كان سارتر جندياً في الجبهة، قرأ باهتمام سيرتَيْ حياة هاين وغيّوم الثاني. وفي القرن العشرين الفرنسي، تقاسم مع رومان رولان وجان جيرودو اهتماماً بألمانيا يشف بصورة مباشرة في آثاره.

إن أصالة علاقة سارتر بأوروبا لا تكمن، رغم ذلك، في تأثراته الأدبية والفلسفية. وبنتيجة «التزام» الأدب الذي يُطالب به في مجلته «الأزمنة العصرية» منذ عام (١٩٤٥)، حيث توخى العمل سياسياً على مصير القارة القديمة، عبر اتخاذه بضعة مواقف، وإقدامه على أسفار واتصالات ببعض المفكرين والقادة. وكان سارتر أوروبياً وعلى خصومة مع تاريخ ما بعد الحرب، أي التمزق إلى كتلتين متعارضتين إيديولوجياً، وسوف يجتاز جدرانهما وستائرهما الحديدية. وشرع نتاجه الفكري يمارس تأثيره من المحيط الأطلسي حتى جبال الأورال [الروسية]، وراح في آن معاً يوَحِّدُ، على طريقته، ما لم يتوحد بعد. وسوف يعدُّ بمثابة رمز النشر المقارن، في عام (١٩٦٥)، للترجمة الألمانية نفسها، وهي ترجمة «كلمات» في جمهورية ألمانيا الفدرالية والجمهورية الألمانية الديمقراطية.

ومنذ عام (١٩٥٠)، فيما راح يقترب من الحزب الشيوعي الفرنسي وقد «ارتدّ» إلى الماركسية، بدا أنه يختار معسكره. وإذ لبث فترة وجيزة معاون رئيس الرابطة الفرنسية السوفيتية، مضى على نحو منتظم إلى الاتحاد السوفيتي من (١٩٥٤) حتى (١٩٦٦). وسوف يكون للقراء السوفييتيين الحق في كتابةِ مقدمة لمؤلفه «كلمات» وهي الوحيدة التي حررها لهذا الكتاب. غير أن الوجودية ظلت مشبوهة لدى أهل الأيديولوجيا الرسمية. وفيما استمر يناضل من أجل ماركسية لا تقصي الحرية عن الفرد، كسب مؤلف «الغثيان» في واقع الأمر وبمقدار متصاعد تعاطف المنشقين.

في أوروبا الغربية حيث ترجمت آثاره الفكرية وقُرئت كما قرئ القليل من الكتاب الفرنسيين في القرن العشرين، استخلص سارتر من هذه الرفقة الشيوعية، ثمّ من «منحاه اليساري» اللاحق، صورة مناضل متشدد، صورة لبثت موضوع مشاقة. وبعد أن تم استقباله بحفاوة في كل من بلجيكا وسويسرا (وأعطى كلاً من هذين البلدين مفكرين سارتريين مرموقين كمثل بيير فيرستراثيتين وميشيل كونتات) وجد سارتر وطناً آخر في ايطاليا حيث أمضى غالبية أشهر الصيف (في روما)، بدءاً من (١٩٥٣). فَمِنْ جميع الأحزاب الشيوعية، حزب هذا البلد هو الذي لبى أفضل تلبية رغبة سارتر في مصالحة الحرية والمنحى الاشتراكي. وفي غداة موته، صدرت الصحيفة اليومية بهذا العنوان: «حياة رائعة» [برغم إلحاده؟!].

أجل، حياة قد حققت مشروعاً جديراً بأن يُقرأ ويُعلَّق عليه خارج بلده، وغالباً مع المزيد من الحماس والسخاء على ما تم في فرنسا.

غومْبرُوفيتش (١٩٠٤-١٩٦٩)

«الإنسان الذي أقترحه يُخلق من الخارج، وهو في ماهيّته عينها دون أصالة».

(فيتولد غومبروفيتش Witold Gombrowicz، يوميات)

ولد فيتولد غومبروفيتش في الرابع من آب / أغسطس لعام (١٩٠٤)، في مالوسترّيس، بلدة صغيرة من بولونيا الوسطى حيث كان في حوزة والديه ملكية عقارية. وسبق أن أتت أسرته من ليتوانيا بعد أن فقدت ممتلكاتها من جراء اشتراكها في تمرد مسلح خلال كانون الثاني / يناير عام (١٨٦٣). ولبث فيتولد يشعر بتفوقه على طبقة النبلاء المتوسطة، ولكن بأنه دون الطبقة الأرستقراطية. وحين استقر مع أقاربه في فارسوفيا (وارسو) عام (١٩١١)، ما كان يستطيع الاختيار ما بين غومبروفيتش البرجوازي، وغومبروفيتش القروي. وهذا الشعور بأنه لا ينتمي إلى مجموعة اجتماعية وكذلك الصراعات الناجمة عن هذا الشعور مع جواره، دمغت بسمتها شخصيته ونتاجه الأدبي.

مذكرات اللانضج:

عقب ختام دراسته الحقوق، قام غومبروفيتش ببداياته الأدبية فنشر مجموعة من الأقاصيص بعنوان «مذكرات زمن المراهقة Immaturité» (١٩٣٣)؛ وظهرت طبعة مع بعض الإضافة عقب الحرب تحت عنوان «باكاكاي» حيث أقحم المؤلف أبطاله في صراع مع الأنماط المقبولة الاجتماعية (Stéréotypes). فكانوا موزعين ما بين إرادتهم أن يكونوا متفوقين

والقيام بدور في العالم، وبين اندفاع غامض كان يجرّهم نحو المهانة، نحو أهواء مشبوهة حيث يسترسلون إلى منحى شبقي معقد ومثقل بالعقد النفسية. وهذه الأقاصيص لم يفهمها تماماً النقاد الأدبيون الذين لم يستطيعوا إلا أن يمنحوا الكاتب الشاب سوى موافقة غامضة وبضعة نصائح ليست بذات أهمية كبيرة. وأطلق هذا الاستقبال اللامبالي بالأحرى نوعاً من الثورة – نوعاً من الانفعال – لدى غومبروفيكز الذي نشر عام (١٩٣٧) روايته الأوسع شهرة «فيْرديدورْكة» Ferdydurke.

«فيْرديدورْكة» قصة رجل في الثلاثين من العمر، وشبية بالكاتب غومبروفيتش، ظل كائناً غير كامل، غير مؤهل بعد، فرداً لا ينتمي إلى أية مجموعة اجتماعية معينة. وإن مكافحة اللانضج هذا – بعد أن باتت قصته مرورية في الجزء «مذكرة الزمان اللاناضج» – أثارت تعليقات عدوانية من قبل أسرة الأديب والنقاد الأدبيين. وأراد البطل «جوجو» أن يبتكر عملاً أدبياً قد يبرهن على نضجه، ولكن في هذا الحين بالذات، ظهر رئيس الأساتذة بيمكو الذي باسم الثقافة أشار دونما شفقة إلى عيوب معرفة «جوجو» فأعاده بعنف إلى المدرسة. وفي ثلاثة من أجزاء الكتاب التالية، جابه «جوجو» ثلاثة أوساط أرغمته على الغوص مجدداً في عالم الطفولة لكي تُخضعه وتذله. وفي البداية، المدرسة ثم منزل آل جوفانسيل – زوجان تلاحقهما فكرة الحداثة – وأخيراً، منزل مُلاك للأراضي محافظين جداً. ورغم ذلك، دافع البطل عن نفسه حيال جميع أساليب التفكير والحياة التي تفرض عليه، فأقحم مَن حوله في فوضى كاملة. وفي هذه الغضون، وعقب كل تحرر، طرأت في الحال «خصومة مفاجئة» فلم يعد ينجو لا من الأنماط المُقوْلبة للشكل ولا من الطفولة المفروضة. فالمرء الذي يسعى إلى الصحة والأصالة يعجز عن أن ينزع عن وجهه الأقنعة المتتالية التي تنشأ في التلاعب ما بين أفراد البشر.

فيما بعد، كتب غومبروفيتش في «يوميات» (١٩٥٧-١٩٦٠): «الإنسان الذي أقترحه يخلق من الخارج، وهو في جوهر ذاته دون أصالة، بما أنه ليس هو عينه أبداً، بل هو لا شيء سوى شكل ينشأ ما بين الناس. [....] إنه ممثل أبدي، لكنه ممثل طبيعي بحالته الإنسانية. فالكائن الإنسان يعني كائناً ممثلاً....».

وهذه اللاأصالة هي أيضاً السمة الهامة للفنان الذي يُفرَضُ عليه العُرف الأدبي الصياغات الأسلوبية للنتاج الأدبي. وهكذا، فإن فيرديدوركه نوع من التحديد في مجابهة شكل الرواية التقليدي. ونجد فيه مجدداً ثلاثة أجزاء متغايرة تشكل الهزلية الساخرة لشتى النماذج الأدبية. وما بين هذه الأجزاء الثلاثة تندرج أقصوصتان على حدة لهما شكل هزلي ساخر حكمي، وفي مقدمتهما بيانات ممهدة للمؤلف، يقلد أحدها الآخر.

فيلسوف الهجائية المقذعة

فيما ظل فيرديدوركه يعلن، مع نبذه الأعراف، رواية ما بعد الحداثة، شرعت فلسفة غومبروفيتش تذكر بالمذهب الوجودي ما بعد سارتر. وكلاهما يقدمان رؤيا للعالم دون إلهٍ قد خلقه وعالماً يفتقد النزعة التقليدية. كما يرى فيهما أيضاً تعظيم حرية الكائن وأولوية الوجود على الماهية / الشكل. وأضاف غومبروفيتش إلى ذلك المعارضة ما بين الشكل والنضج، الألوهية والفوضى، الشباب واللانضج. واتّخذت هذه الأفكار شكلاً ملموساً بمقدار أوفر، وجسدياً بمقدار أكثر. وحيث أن هذه الأفكار تتجسد في الحياة اليومية، فهي ترتدي شكلاً له المزيد من السخرية اللاذعة (Caustique). ولبث موقف غومبروفيتش تجاه القيَم والسلطة موقفاً مزدوجاً متساوي الضدين (Ambivalent) فكلتاهما تسحرانه. وراح غومبروفيتش يدين بالكثير لمعلميه: رابليّه، مونتيني، شيكسبير، دوستويفسكي، كيركغارد، شوبنهاور، نيتشه، مان؛ وفي بولونيا: ميسكييفيتش، سووفاتسكي. لكنّه فضل أن يعارضهم ويحرّف بسخرية قيمهم ويستهزئ بها.

وكان الأمر على هذا المنوال في مسرحيته الأولى «إيفون، أميرة بوغونيا» (١٩٣٨) حيث الحافز الشكسبيري لوريث العرش – الذي ثار على والديه – يُستخدَم بشكل تهريجةٍ مرحة: فالأمير فيليب يرغب في الزواج من إيفون، فتاة تافهة، ومنبتها من وسط مختلف. لكن جنبها ورفضها الاشتراك في طقوس البلاط توشك أن تتسبب في الإطاحة بجلال الأسرة الملكية. وقد بات جلساء الأمير على ضجر شديد، فأفسحوا المجال لظهور غرائزهم الأشد

نناءة – بعد حرصهم على سترها – ثم قتلوا إيفون حفاظاً منهم على النظام القائم. أما غومبروفيتش، فيما غدا ينعم ببعض الشهرة، فظل يرتكب طوال عقد الثلاثينات، صنفاً من «خطيئة اللانضج»، فروايته «المسحورون» (١٩٣٩) بعد نشرها متسلسلة في صحيفةٍ واسعة الانتشار – ويميز القارئ فيها بعض السمات المستقاة من الروايات القوطية – تمثل خليطاً من الطرق الملائمة لجمهور كبير قليل التطلب، ومن أساليب أدبية تعلن ما سوف ينجزه الأديب من العمل.

قَدَرُ مهاجرٍ:

عاش غومبروفيتش في الأرجنتين خلال الحرب العالمية الثانية وحتى عام (١٩٦٣). كان في البداية في درك السلم الاجتماعي، وراح يستكشف الجديد من المواقع الثقافية، محتفظاً بمسحات جديدة من اللانضج واللامسؤولية. ولبث، في الحين ذاته، متيقناً بعمق من أن العالم القديم سوف يزول إلى الأبد مع قيمه وتراتباته. حيث أنّ الإطاحة الكاملة بالنظام القديم ومحاولات خلق نظام جديد شكلا الموضوع الرئيسي لأعماله ما بعد الحرب. وفي مسرحية «العُرس» (١٩٥٣)، تتعاقب أحداثها في حلم البطل الرئيسي، كما حاول الأديب أن يُنشئ على أطلال السلطة الإلهية الأبوية «الكنيسة الإنسانية البينية» حيث ستُولَدُ القيم الجديدة من تحرك اجتماعي. غير أنّ اللاعقاب في هذا الدور تبدي في الحقيقة وهماً في ختام الدراما. فهنري، المستبد، الذي قد توخى تحرير الأبالسة، ترتب عليه أن يتحمل عواقب فعلته. وفي كتابه «عبر الأطلسي»، وقد طبع باللغة البولونية مع «الزواج» عام (١٩٥٣)، أتى غومبروفيتش ببعد أسطوري إلى هروبه. ومع «عبر الأطلسي» وكذلك في الروايتين التاليتين: «الإباحية» (١٩٦٠)، و«الكون» (١٩٦٥)، صار الكاتب البطل الرئيسي لقصصه التخيلية، وتطور على نحوٍ متدرج مدى هدم العالم التقليدي في نتاجه الأخير، فإن «الإباحية» مثلاً: تتناول أولاً: النظام الاجتماعي، والدين، والمثل الأخلاقية العليا؛ بينما راح المؤلف في: «الكون» يهاجم كل بُنية المعنى الذي نعطيه لحقيقة الواقع البيِّنة.

في الحين ذاته، تجمدت البسمة اللامبالية على شفتي غومبروفيتش، هذا الإنسان الثائر. ففي أعماله الأولى، كان الافتتان الشبقي لدى الشباب والشيوخ هو الذي يحول دون بروز الفراغ. وفي عمله الثاني، لم يعد ثمة سوى تشييد البنى وهدمها، فهما اللذان يعطيان معنى للواقع الحقيقي. وهذه البُنى، المركبة من عناصر مُصادفاتية تنجم عن تأثير أصناف الافتتان الشبقي المعقدة، ومن ميل غريب إلى الموت. ومسرحية غومبروفيكز الأخيرة «أوبرا صغيرة» (١٩٦٦) عمل يتسم بالمزيد من التفاؤل، فعقب هدم النظام القديم وجنون الأيديولوجيات الشمولية Totalitaires طرأ انتصار غُري الشبيبة التلقائي.

منذ عام (١٩٥٣) وحتى موته في مدينة فانس (٢٥ تموز / يوليو ١٩٦٩) نشر غومبروفيتش في مجلة شهرية باريسية للمهاجرة البولنديين عنوانها: ثقافة (Kultura)، الفصول المتتالية «ليومياته». وهي حسب رأي العديد من النقاد نتاجه الأوفر اتساماً بطابعه. «يوميات» هي في آن معاً، نوع من الاعتراف وسيرة ذاتية حيث تداخل عناصر تخيلاته. لكنها أيضاً، ولعلها من حيث جوهرها، بحث عن الثقافة، نظرة على الفلسفة والأدب وشتى مقاربات العالم من زاوية النفع من أجل الفرد البشري. وهذه المقارنة مع الأشخاص، مع الأفكار، تختلط بمشاهد من حياة الكاتب، وهي قصص تمّ تأليفها بتحكم عظيم وحس عظيم بفن التأليف المسرحي وأحد أبعادها: الكفاح مع ما هو مقدس ومع ما هو دنيوي. فوضَعَ المؤلف نفسه إزاء الشر والألم، محاولاً أن يدرك معنى حياته (هو).

كان غومبروفيتش في بولونيا قبل الحرب، يعدّ مبتدئاً واعد بالكثير؛ ثم بات شأنه شأن جميع المهاجرين: أولاً، محظوراً في بلده، وفيما بعد، طوال أعوام عدة عقب عام (١٩٥٦)، مُقلّداً ومحبوباً حتى العبادة؛ ولم يظهر مجدداً وبصورة علنية إلا سنة (١٩٨٦)، تاريخ نشر الـ«أعمال الكاملة». وصار الأديب أسطورة من أساطير الأدب البولوني، معلماً دون منازع لمن تبعوه (براندیس، دیجات، لیم، کوشنییفیتش، مروجيك، كونفيتسكي). وثمة العديد من التعابير أو من الألفاظ الهامة التي ابتكرها وشكلت منذ ذاك الحين جزءاً من اللغة الشائعة.

غدا غومبروفيتش شهيراً في عقد الستينات وخاصة في فرنسا، وألمانيا، والأقطار الاسكاندينافية. وأصبح جزءاً من المؤلفين العسيرين ومن نخبتهم، ولئن كانت قوة ضحكته المُحررة تجتذب إليه الفتيان الثائرين. وبمعزل عن كل التزام سياسي، أسهم إسهاماً غير مباشر بدفاعه عن الفرد في هدم بعض المعتقدات وبعض السلطات الكليّة [الشمولية] أو القومية. ولم يكن عطاؤه أقل أهمية في مضمار الشكل الروائي، وقد صار المقال الفلسفي راسخاً في التمثيل الأدبي وأدائه، فالبطل والراوي والمؤلف المُوحدّين تحت الاسم عينه، يُنشؤون ويفسرون بعضهم بعضاً بوجه متبادل، محتفظين بـ «أناهم» الخاص، وبالعالم الذي يحيط بهم في حالةٍ ما تفتأ تتغيّر. وأية صيغة من هذه الصيغ لم تبدُ حقاً نهائية، وإن السعي إلى تراتب سلطةٍ وإلى صيغة ما، يُشفَعُ دون هوادة بهزلية ساخرة هدّامة.

غْراسْ

(ولد عام ١٩٢٧)

«كان شعب ساذج بكامله يصدق بابا نويل.
لكن بابا نويل ظل في واقع الأمر لغزاً».
(غونتر غراس Günter Grass، الطبل)

«إن مثل تجديد البناء هذا يتيح افتراض خسارة مسبقة» كذلك لاحظ هانس ماغنوس إرزنبرغر إبان إصدار رواية «الطبل»؛ وتم تكرار هذا العمل فيما بعد مع الأقصوصة «قط وفأرة»، ومع الرواية «سنوات حقيرة» تحت عنوان «ثلاثية دانتزيغ» [مرفأ في بولونيا]. وهنا تماماً تواجدت مجتمعة النصوص النثرية الأولى للأديب غونترغراسْ. وما دمغ بختمه فتوة المؤلف، إنما هو التالي: مدينة دانتزيغ حيث ولد عام (١٩٢٧)، وشبابه في الوسط البرجوازي الصغير في ضاحية مدينة لانغفوهر، وهذا الخليط من أناس وفدوا من بولونيا، من ألمانٍ وكاشوبيين، مقيمين على ضفاف بحر البلطيق وفي وهدة نهر فيستول، علاوةً على نفوذ المذهب الكاثوليكي ولاسيما النظام القومي الاشتراكي في أوج انطلاقته.

«ثلاثية دانتزيغ» الأدبية:

هذه هي الخلفية التي تسم عالم البطل المعارض أوسكار ماتزرات. فهو في الثالثة من عمره، يرفض الترعرع ويقرر الابتعاد عن منحى البرجوازية الصغيرة التقليدي. وهناك طبل للأطفال مدهون بالأحمر والأبيض – لوني بولونيا التي يعزز تاريخها الأليم قيمة «الطبل» الأدبية – مثلما غدا علاجاً لهذا الطفل الهامشي، فيما راح يُلاحظ المجتمع الذي يحيط به مثلما يُلاحظ باحث علمي.

مع «الطبل» (١٩٥٩)، كان غراس قد وجد في الوهلة الأولى مواضيعه: عجز الفرد عن تقبّله، تواطؤه في ولادة النظام الفاشي، والاستحالة الناجمة عن ذلك في نظره حينما يأخذ في النهاية علماً بظروف حالة إجرامه للاضطلاع بمسؤولية ذنبه الاجتماعية.

بيلينز (Pilenz) في راوية «قط وفأرة» (١٩٦١)، لكونه عاجزاً عن إدراك الحاضر إدراكاً ملائماً، ينتابه شعور بذنبٍ يحثه على الكتابة: «لأن ما قد بدأ مع القط والفأرة يعذبني في هذا اليوم كمثل طير غطاس Grèbe ذي قنبرة Huppé على مستنقع تحيق به القصبات». وها هو يروي قصة رفيقه في الصف «ماهلك»، محللاً فساد المثال البشري الأعلى بوسيلة أيديولوجيا المذهب القومي الاشتراكي. وإن التمازج ما بين نمط الأب وهذه المؤسسات لاسترداد وتأهيل البطل – وقد صارت المدرسة والجيش – لم يترك أي مكان محتمل لـ «ماهلك». فحاول أن يعوض هامشيته – التي تشير إليها تفاحة آدم بحجمها المفرط رامزة إلى الفأرة – بعمل مأثري عسكري سوف يُكسبه وسام درجة فارس. وبالطبع أخفق. وتحفيز القصة هذا بأداء التقبل أو الرفض لمسؤولية تاريخية يتجلى بالمزيد من القوة أيضاً في رواية «سنوات حقيرة» (١٩٦٣).

هذه الرواية هي تأليف في معقد ثلاثة مجلدات، ولكل مجلد رؤيته الخاصّة وأسلوبه الخاص. وتُعرّضُ العلاقةُ بين الضحية / المذنب بطريقة لها المزيد من الجدلية، بالنظر إلى «قط وفأرة» وذلك على يد اثنين مختلفين من الأصدقاء: إدّي أمسِيل وفالتر ماتِرن. أحدهما الفنان الذي ينقل حقيقة الواقع إلى فزّاعة للطيور، وثانيهما هو الممثل الهزلي، وهو المذنب وينهار في دورِ أقوالٌ فخمة مؤثرة (Pathos) دون أن يعترف البتة بالواقع التاريخي الحقيقي الذي يعيشه. وإن الصدى العالمي الذي لقيته ثلاثية دانتزيغ لا ترجع إلى راهنية مواضيعها فقط، بل أيضاً إلى تصاعد النظام الفاشي، والحرب مع عواقبها المأسوية. وما هو مدهش كل الدهشة، شكل النزعة الواقعية حيث تبث الحياة عناصر وهمية عجيبة (Fantastique) ومسرحيّة سحريّة (Féerique)، وهزلية ساخرة، وهزئية مضحكة.

تدمج هذه الثلاثية أيضاً عناصر غنائية ومأساويّة وسرد للحوادث، مع تغير في اللهجة تغيرات عديدة ومفاجئة، مُلّبيةً مقتضيات مفهوم الاستلاب الذي بوسيلته توخّى لوكاكس أن يشمل الواقع بكامله. وإن النقد المعاصر، أمام تعقيد لغة المؤلف، قد أجرى العديد من المقارنات التاريخية الأدبية، فَصنّف غراس ما بين مبتكري الأساطير الشعراء. وفي الواقع، كان غراس حرَفياً يقيّم بدقة خطة عمله. وقد نقل تأهيله كناحت إلى داخل التأليف لمجمل عمل أدبي إلى داخل بنية سطحه وداخل المعالجة اللغوية. وشرع في «الطبل» يأخذ علماً بمادته الأولية، فتلمّسها وسبرها وأثراها بغية أن يستخدمها استخداماً ناقداً:

«إيمان، رجاء، وحب»، هذا ما استطاع أوسكار أن يقرأه. وراح يتلاعب مشعوذاً بهذه الألفاظ الصغيرة الثلاثة، كما يفعل بثلاث من القوارير: ساذجون، وحبات دواء «بيتك»، وحبات دواء هرقل ملبّسةً، ومصنع الرجاء / الصالح، وحليب البتول، ونقابة الدائنين. تُرى هل تظن أن السماء ستمطر غداً؟ كان شعب ساذج بكامله يصدق بابا نويل. لكن بابا نويل لبث في واقع الأمر لغزاً».

الرمادي الفاتح هو حامي:

نحّي غراس إلى المستوى الثاني في نحته، لأن هذا العمل بات يتطاول على مهمته كروائي. فأحلّ مكانه الرسم وعمل الحفر الفني [النقاشة] Gravure. وإن الفن الكتابي، إضافة إلى الدقة التي لا غنى عنها للحرفي، فن قريب من العمل الأدبي. وقد وجد غراس في أساليب هذه الفنون الطابع الملموس ذاته. وكانت موضوعاته المفضلة بعض الأسماك والفطور والمفاتيح والأحذية المهترئة والريش. لكن للأشياء لديه وظيفة مرجعية، وظيفة إلماحية. فكل شيء منها هو مركز العديد من العلاقات كالطبل وجوزة العنف والكلب، وعلاوة على دور الشيء كلازمة [محط كلام]، لكل شيء ترابطه الخاص والموضوعي (Corrélation).

الرمادي صفة تعبير الفن الكتابي لدى غراس، الرمادي هو الهواء الفاسد للبرجوازية الصغيرة التي يصفها. والرمادي هو موقفه المناهض للأيديولوجيا «لكن الرمادي الفاتح غدا حلمه»:

«ينبغي عليك أن تعتمَ بالظل المخطوبةَ والثلجَ، بقدمٍ مبّريٍّ مُذرّب. فلزامٌ عليك أن تحب اللون الرمادي وأن تكون تحت سماء تلتحف بالغيوم».

في وضع من التوتر الجدلي، تشبّث الفنان بالعالم المُقلص، عالم الملموس، وبالمشروع الوسيع الفسيح، ولنقل حتّى العالم الهائل، الذي قد يكوّنه عمل أدبي نثري. اتخذ (Siebenkai) لـــ جان بول سارتر، و(Wilhelm Meister) لـــ غوته، بمثابة نموذجين، وهما حجران من أنصاب أميال لمثل هذا التوتر. وفي آثاره النثرية الأولى، لبث غراس دون انقطاع يرجع إلى تقاليد الرواية الأوروبية. ولا يعني الأمر فقط الرواية التشرديه (Picaresque) وقد اكتشفها مع رابليه [أديب فرنسي ١٤٩٤-١٩٥٣ Rabelais] الذي سبق أن أوصاه بمطالعته سيلان إبان إقامته في باريس (١٩٥٦-١٩٦٠). ولابد من ذكر جويس ودوس پاسّوس بين أبناء الحداثة. وما قد سحره أيضاً هي علاقات الرواية الجديدة بالأشياء المادية. لكن الأدب الباروكي هو الذي ترك الأثر فيه. ونصب غراس صرحاً حقيقياً لشعراء تلك الفترة متخيلاً أنه سوف يجدهم ثانية في كتاب «لقاء في فستفالي» (١٩٧٩). وفي تلك الغضون، أصبح دوبلان الأهم بين من كانوا يُرشدونه في مضمار الأدب، فمنذ عام (١٩٦٩) نشر غراس بحثاً بعنوان «عن معلمي دوبلان» حيث اعترف بأنه قد تعلم الكثير من قدرة دوبلان على إعادته حقيقة الواقع إلى واقعها في النثر.

على غرار برلين في رواية دوبلان «برلين، ساحة الاسكندر»، كانت دانتزيغ، في نظر غراس، عالماً صغيراً والبطلَ المثالي لتاريخ مثالي. وعلى شاكلة دوبلان تماماً، راح يتابع مقصداً أخلاقياً وتربوياً يتطور دون انقطاع. فإن ثلاثية دانتزيغ أول نتاج أدبي اتخذ فيه غراس، من حيث فلسفة التاريخ، موقفاً ناهض فيه هيغل. فعوضاً عن جعل الفرد ضحيةً للتاريخ، أقام مبدئياً ضرورة مقولات أخلاقية هي بذات المقدار تصرّفٌ يتحمل الفرد مسؤوليته.

فهذه المقولات وجدها في عودته إلى «العظة على الجبل» [للسيد «المسيح»: متّى ٥:١-١٢]، وطفق يؤكدها معتمداً أضواء العقل. فلا بدّ ألا ندع الماضي يسقط في غضون النسيان، ويتيسر لنا بذلك أن نضمن خصوبة المستقبل. فهنا هو العامل المسيطر للوعي الذي به يدرك غراس ذاته بصفته كاتباً ومواطناً. ومن ثم مضى إلى برلين عام (١٩٦٠).

الاجتماعي الديمقراطي:

إذ تأثّر بشخصية ويلي براندت (Willy Brandt) وبالحوادث التي ترتب لها أن تفضي إلى بناء جدار برلين، عزف غراس عن مضمار الإنتاج الشخصي الصرف لكي يتدخل في ما يجري أمام عينيه. وسوف تكشف عدة دواوين شعرية هذا التغير. و«ميزات الدجاجات دون مخ» (١٩٥٦)، هو عنوان الديوان الأول حيث يهيمن العبث تحت تأثير الشاعر أبولّينير. وتبع هذا الديوان عام (١٩٦٠) «مفترق طرق سكة الحديد»، حيث القصيدة التي تركت عنوانها على الديوان تثير ذكر وضع برلين الإشكالي.

تعكس أيضاً آثارُ غراس المسرحيةُ هذا التغيّر. فقد تَبِعَ مسرحيتين عبثيتين في فصل واحد أي: «الفيضان» (١٩٣٧)، و«العَمّ، العَمّ» (١٩٥٨). ومسرحيات درامية عن موضوع سياسي: «عامة الشعب تكرر التمرد المسلح» (١٩٦٦) و«أمام ذلك» (١٩٦٩). ومع «رسالته المفتوحة»، والمقالات المتتالية التي حررها والخطب التي ألقاها (خطب انتخابية ساندت الحزب الاشتراكي)، اتخذ غراس موقعه مع بُولّ في طليعة حركةٍ لتفهم الذات التي كان عليها أن تضع نهاية للتفرع الثنائي (Dichotomie) القاتل الذي يسمّى في الأدب العصري العلاقات ما بين المجتمع والأديب.

ألحّ غراس خلال عدة شهور على أن يُعرِّفَ ألمانيا الفيدرالية على الحركة في «مبادرة المنتخبين من الحزب الاجتماعي الديمقراطي» (١٩٦٩). هذه الحركة التي لبثت أن تتيح له، إضافةً إلى ذلك، أن يدافع عن مصالحة ما بين بولونيا وإسرائيل. ولا جرم أنّ منحى من الشك المتعاظم راح يجتاح الكاتب حول فاعلية «ندائه إلى العقل». بيد أننا نستطيع اعتبار هذا النداء بمثابة تغييره نمط عمله السياسي والأدبي، وهو التغيير الذي أفضى به إلى

بعض الوعود المستقبلية إبان المعركة الانتخابية لعام (١٩٦١)، وإلى كتابه: «مختار من يوميات حلزون» (١٩٧٢) حيث لم يَعدْ بشيء سوى أقل مقدار من التقدم، بغية الوصول إلى جهود سيزيف (Sisyphe) الموالية للنزعة الوجودية الباطلة: «الأولاد بالأولوية أو الألمان على قيد النزاع» (١٩٨٠).

أضافت هذه المجابهة مع المشكلات الراهنة طابعها أيضاً على روايتيه الهامتين الأخيرتين. فمن حيث الشكل، غدت التزامنية ونزعة المنحى التناظري (Parallélisme) في البعض من طرقه لسرد الحوادث نمطاً من التكلف نوعاً ما. وفي عمله لسيرةٍ ذاتية تخيلية، أي في: «سَمَك التُرس» (١٩٧٧) حيث يقوم البطل بسرد قصته بالشخص المتكلم [أنا]، فالمؤلف لم يترك الفترة الراهنة. وفيما ظلّ يستلهم قصة «ألمانية قديمة»، قصة صياد السمك وزوجته، حاول أن يعارض مبدأ سيطرة الرجل في تاريخ المرأة الذي يُدرك في إطار تاريخ المطبخ، كما حاول أن يبرهن بذلك على تفوق المرأة العملي والشهواني.

في روايته: «الجُرَذة» (١٩٨٦)، كما في «سَمَك التُرس» تتعارض العاطفة الغنائية في النثر، وفي نوع من الطباق حيث يعرب غالباً عن انفعال شخصي. وفيما لبث غراس يحافظ على البلية المزدوجة للراوي وعصره، فالرواية «الجرذة» تقتني، علاوة على هذا، قوة للإيحاء بالمستقبل متسرّبة في آن معاً من تجارب الماضي والحاضر. وإلى جانب الدور الذي تقوم به المخيلة المبتكرة، تتبدّى البرهة التي يثيرها التهديد المتناقل على العالم من قبل هدم الوسط الطبيعي والكارثة الذريّة. وقلّما يدع كل هذا مكاناً للعملية الجدلية في الطوباوية الكآبة السوداويّة (Mélancolie)، في الحلم وحقيقة الواقع، فهذه العملية كانت حتى ذاك الحين قد هيمنت على جميع آثار غراس الأدبية. ورغم أن هذا التغير كان يُعلَن عنه بصورة مشوّشة، فقد لبث من السهل إدراكه. فإن تمامَ الباروك في القصة، قد اختلط بنموذج البرهنة التفسيرية للنتاج السياسي. وفي جميع أفعال الخضوع «بؤس الذكاء» و«لعبث سيرورة التاريخ»، ثمّة بصيص نورٍ ضئيل، وهذا النور الهزيل هو بصيص أملٍ تمنحه الطوباوية.

بيكيت (١٩٠٦-١٩٨٩)

«الشيءُ دوماً، والذكريات أقولها كما أسمعها وأكتمها في الطين».

(صامويل بيكيت SamuelBeckett، كيف يكون هذا)

كتب صامويل بيكيت «العالم والبنطال» عام (١٩٤٥) بمناسبة معرض الرسامَين بالألوان الهولنديَين الأخوَين أبراهام وجيراردوس فان فيلد. وبدأ النص بحوار ما بين زبون وخياط. صاح الزبون متعجباً: «صنع "الله" العالم في ستة أيام، وأنت، لست قادراً على صنع بنطال في ثلاثة أشهر» فأجابه الخياط «لكن، يا سيدي، انظر العالم، وانظر بنطالك».

نجد كل عالم بيكيت مجدداً في هذا الحوار الصغير: الله، العالم، النظرة، والتعبير السوقي (Foutu). وهذا التباعد في أساليب اللغة يشدد على الفكاهة الخاصة بالأديب بيكيت ويولّد المفارقة، وهي سمته المميزة بالتأكيد. وفيما بعد، في هذا العمل الصغير بذاته، أعرب بيكيت عن جماليته ومنحاه الشعري: «إنه الشيء الوحيد المعزول بحاجة رؤيته [....]. الشيء اللامتروك في الفراغ [....] وإنما هنا نبدأ، أخيراً، نرى في السواد».

العين والسمع:

جميع آثار بيكيت ممهورة، في واقع الأمر، بهذا السعي إلى «المشاهدة»، هذا التوق إلى قدرته على «الكلام» عن رؤية العالم هذه. وهي أيضاً هذا التساؤل الدائم عن «القول»، عن الكلمة التي تتخذ ذاتها موضوعاً، فتغدو الشيء المنعزل. ويصير هذا التساؤل الصوت الذي يلبث، دون هوادة، متراصداً، متمتماً في

الصمت وفي السواد برغبة الانتهاء إلى حل. ويكرر هذا الحوار عينه في المسرحية «نهاية شوط اللعب» (١٩٥٧) وقد نقلها بيكيت بذاته إلى اللغة الإنكليزية عام (١٩٥٨) تحت عنوان «نهاية الشوط Endgame».

(وجه الزبون، ثم صوته)

«يا سيد غودّام، لا، فحقاً الأمر هذا، في النهايةَ، غير لائق! في ستةَ أيام، هل تسمع... ستةَ أيام، صنع 'الله' العالم. أجل يا سيدي، تماماً، يا سيدي، العالم! أما أنت، فلست قادراً على أن تخيط لي بنطالاً في ثلاثة أشهر!».

(صوت الخياط، صوت غاضب)

«أجل، أيها الميلورد! أجل! انظر – (حركةَ احتقار، وبقرف) – العالم.... (هنيهة).... وانظر – (حركةَ محبةً، وبفخار) – «بنطالي»!».

وتمضي هنيهةَ. ويحدق إلى نلّ الذي ظلّ هادئاً غير مبالٍ، وعيناه على شيء من الغموض، وراح يضحك ضحكةً مصطنعةً وحادة، وينقطع عنها، ويمدّ برأسه نحو نلّ، ويطلق مجدداً ضحكته،

همّ – كفى!

انتفض ناغٌ، وانقطع عن الضحك.

نلّ... – كنت تحدّق في عنق عينيّ.

هم (وقد ضاق ذرعه) – ألم تنتهِ!؟ أمَا أنت عازم على أن لا تنتهي أبداً؟

في هذه المسرحية، كما في العديد من آثاره الأخرى، – «الزمرة الأخيرة» (١٩٥٩) [مسرحية ترجمها بيكيت من الإنكليزية]، «شريط كراب الأخير» (١٩٥٨) و«بقصد النهاية أيضاً» (١٩٧٦)، وحتى آخر ما كتبه ونشرهُ عام (١٩٨٩) «انتفاضة» [ترجمة الكتاب الإنكليزي، الانفعال

المستمر.] – نجد تكراراً لهذه الرغبة في الانتهاء والتخلص. ومنذ البداية، يظلّ حسّ النهاية هذا حاضراً دون هوادة. وفي كل مرة، منذ عقد الثلاثينات، بدأ دوماً هذا الحس وتكرّر. ولبث في هذه الحركة باحثاً عن «زمن ضخم» في (كيف يكون ذلك؟ ١٩٦١)، باحثاً عن «رفقة» (١٩٨٠) [كتاب مترجم عن الإنكليزية]، ويحدوه الأمل إلى أن يجد طريقاً إلى الأصوات، نحو الصوت النهائي الذي يمضي به إلى ذاته، في «سولو» [غناء منفرد عام ١٩٨١، منقول من مقطع مونولوجي].

ولكن، في كل مرّة، ظلّت معاينة الفشل مع الاقرار بوجوده، ألا وهو الإفلاس الثنائي للسمع وللعين، كما في «مرئي رؤيةً سيئة، ومقول قَولةً رديئة» (١٩٨١)، وفي «كارثة» (١٩٨٢).

الأطراس[1]:

كان ممكناً منذ البداية أن نصنف بعضاً من كتاباته في فئة الروايات: «مورفي» (بالإنكليزية ١٩٣٨؛ بالفرنسية، ١٩٤٧)، «وات» (بالإنكليزية، ١٩٥٣؛ بالفرنسية ١٩٦٨)؛ والثلاثية «مُولّوي، مالون يموت، اللايُسمّى»؛ ثلاثية كُتبت ما بين عاميّ (١٩٤٧) و(١٩٥٣). ويُعرف أيضاً بيكيت بشهرة مسرحياته: «في انتظار غودوت» (١٩٥٢) وبالإنكليزية (١٩٥٤)، «نهاية شوط اللعب، يا لها من أيام جميلة» (١٩٦٣)، وترجمة «أيام جميلة» (١٩٦١).

إن لم يَزل يُكشف، في رواياته الأولى، نوعٌ من الحبكة وجملةٌ ما وقصةٌ من القصص، فانطلاقاً من عقد الستينات غدت النصوص مقاطع، حيث يغدو بيان الوقائع دوماً على مزيد من السيطرة. وشرعت الرواية، والمسرحية، والأقاصيص، والبحوث، والشعر، تُفسِحُ المجال «لآثار مُرمّقة» [نوع من التأليف الأدبي يكتب بتسّرع Pochades]، و«الإخفاقات» (١٩٧٥)، و«أبيات شعر» سيئة النظم (١٩٧٨). وبدأت الشخصيات المسرحية تشبه بمقدار متصاعد أشباحاً متذكّرة أو تكاد... وصارت تمتماتها نسمات مُرهَقة

---

(١) رَقّ ممسوح ومستخدم ثانية للكتابة Palimpsestes [المترجم].

(النسمة، ١٩٧١). ورغم هذا، فقد ظلت تتلعثم وتدفعها قوة داخلية مُستحوذةً عليها دون توقف، ودوماً في البحث عن هوية يُعرب عنها في الكلمة وبالكلمة، فاللغة هي الملجأ الوحيد.

وتبقى العلاقات والاتصالات مع الآخرين مستحيلة أو تكاد تكون كذلك. وفي كتابه «المُنزِّح» (١٩٧٠) وفي: «المفقودون» (١٩٧١) حيث يغدو البعض يبحثون عن الآخرين في اسطوانة كبيرة، ثمّة غياب العلاقة ذاته في: «كيف يكون ذلك» حيث يغدو البعض ضحايا والآخرون جلاّدين.

ويصبح المكان فارغاً – فهو غرفة ما، موضع غير مُحدَّد، اسطوانة لا نهاية لها، واللون الأسود الذي يعصى على السير. وشخصيات المسرحية يترقبون (إنه الثنائي المعروف تماماً، فلاديمير وإستراغون، في «بانتظار غودوت»، هَمّ وكلوف في: نهاية شوط اللعب)؛ أو يتحركون في الروايات، ويتمرغون في الطين، متلعثمين، ولاهثين بقصد أن يستطيعوا قولهم («كيف القول»، وهو كتابه الأخير) بِشيءٍ ما، أو النطق ببضعة أصوات، وهم يعرفون جيداً أن العالم يتقلص في كل خطوة يخطونها، في كل صوت يطلقونه، فيمسي بمقدار متصاعد عالماً تستحيل تسميته، وعالماً مجرداً أكثر فأكثر (كيف يُلوّنُ هذا).

إن ظهرت مؤلفات بيكيت متشائمة وموالية لمنحى ينزع إلى الأقل Minimaliste، فهي تظلُّ على مزيد من القوة بالأجزاء الجوهرية – الطروس (Palimpsestes). وعالمه هو التعبير عن كآبة سوداوية لا حد لها، عن العذاب البشري لكائن منعزل في عالم من العبث. ولكن، تشعُّ في هذا العالم «شمس سوداء» (جوليا كريستيفا) وينبجس منها نور خاص تماماً – منارة.

الكلمة والصورة والصوت:

وغالباً ما أُشرِكَ بيكيت مع أيونيسكو. وقد قرّبه البعض من سارتر بسبب رؤياه الموالية للنزعة الوجودية (Existentialiste) بشكل كتاباته التجريبي. لكن اللوحة الأوروبية تغدو على مزيد من الاتساع أيضاً. وقد أدّى

بيكيت تحيات الاحترام لكل من بروست في كتابه (بروست، ١٩٣١) وجويس، أبيه الروحي، سواءً بسواء.

رغم ما لحق بالفلسفات القاريّة من سخريات وكاريكاتورات، فهذه الفلسفات الأوروبية لكل من ديكارت وجولينكز وشوبنهور وفيكو، تشكّل لحمة كل دراما بيكيت، مع ايرلندا بمثابة خلفية لها. فالكائن البشري يظل وحده، دون تميق، ساقط الأخلاق، مع أنه جليل في جوهرِ عدمه، ويُنشدُ من مقطع شعري إلى آخر في مؤلفه «كيف يكون هذا» إيقاعَ الحياة، وهي: «بُرهات قد انصرمت، أحلام يقظةً قديمةً ترجع إمّا نضرة كالأحلام الماضيات، أو كشيء غالباً ما يبقى دوماً، أو كذكريات أقولها كما أسمعها وأتمتمها مُتَمَرِّغاً في الوحل...»

مهما يبدو في جمّ بساطته، فإن نص بيكيت ينساق إلى تلاعبات التناص (Intertextualité) ويقوم بالمرجعية إلى آثار دانته (وجه بيلاكوا Belacqua في دانته وبرج السرطان) وسيرفانتيس، وديدورو، وشتيرن....

وعند تجاوز بيكيت النص، فهو يقيم صلات ما بين الصورة واللفظة بروابط مع الرسامين بالألوان Peintres، مثل تال كُوات، ستائل، جياكوميتي، آل فان فيلد. ويسعى أيضاً إلى التناغمات الموسيقية.

استخدم الأديب، في نهاية المطاف، التناص مع شتى وسائل الإعلام: السينما (بوستير كيتون في فيلم عام ١٩٦٤، بمدينة نيويورك)، والراديو والتلفزيون، وعلاوة على هذا، هناك تناصات أخرى وهي بكاملها نمونجية تزدان بمسحة ملونة من هذا المؤلِّف / المترجِم؛ فهو في كل مرةٍ يمنح هبةً لا من ذاته وحسْب، بل من ثقافات وآداب فرنسية وإنكليزية / ايرلندية. وهكذا، فإن المرحلة الأخيرة من «وات»، «No symbols where none intended»، تغدو في الفرنسية: «بئسَ مَن يرى فيها رموزاً».

سولْجنستِن

(ولد عام ١٩١٨)

«من حرمته من كل شيء ليس هو خاضعاً لسلطانك بَعْد.
فهو مجدّداً حرٌّ كل الحريةّ».

(ألكسندر سولجنستِن Alexandre Soljenitsyne،
الدائرة الأولى)

يهيمن ألكسندر سولجنستِن على عصرنا كما هيمن ليون تولستوي على عصره. ومرة أخرى، لم يكتفِ الأدب الروسي بكونه أدباً، بل نصّب ذاته مقاوماً للشر، بل «انشقاقاً». فهو المنشق، سجين مع الأشغال الشاقة سابقاً، وهو الذي سحر العالم عام (١٩٦٢) – مع موافقة خروتشيف الشخصية، الأمين العام للحزب الشيوعي آنذاك – حينما صدرت في المجلة السوفييتية (العالم الجديد) أقصوصة عنوانها «يوم من أيام إيفان دينيسوفيتش». وما لم تستطع مئات من شهادات الناجين من سجون الأشغال الشاقة السوفييتية، ومئات من الوشايات بالإرهاب على يد غربيين كمثل دافيدروسّيه أو روبير كونْكيه، أن تنجح في إحداثه، قد أُنجز بتمامِه خلال بضعة أسابيع. فإن قرّاء هذه القصة الصغيرة الكلاسيكية في تقيدها بالوحدات الثلاث الأدبية [وحدة العمل والزمان والمكان في الأدب المسرحي الكلاسيكي] قد أدركوا تماماً عالمَ السجون السوفييتي بل أكثر من ذلك، أدركوا العلاقة العضوية التي أمسَتْ قائمة ما بين الطوباويّة الشيوعية ذات السلطان وبين نظام هائل مُدّشيٍّع لنزعة الاستعباد Esclavagiste، يُشار إليها باللفظة المختزلة «غولاغ» (Goulag) وعقب صدور الأقصوصة هذه شرع سولجنستِن يوقف على هذا الرق نتاجاً

ضخماً جداً، قد أمكن تشبيهه «بالكوميديا الإلهية» لمؤلفها دانتيه، ويدعى هذا النتاج «أرخبيل غولاغ» (١٩٧٣-١٩٧٦). [غولاغ: نظام اعتقال وقمع واستبعاد في الاتحاد السوفييتي].

إن سولْجنستِن إذاً قد دخل الأدب الأوروبي عن طريق أقصوصة / تحقيق صحفي، دون أية حبكة لها. وقد اقتصرت على مخطط زمني (Chronotope) محدود بدقة: أربع وعشرون ساعة من حياة «زاك» (سجين مع الاشغال الشاقة) السوفييتي. والاقتصاد الصارم في الوسائل الفنية يتوافق مع فلسفة أوفر عمومية لدى الكاتب؛ ومن الممكن أن ندعوه «اقتصاداً تقشفياً». وإن رفيق إيفان، معمداني يدعى أليوشا (ويُذكر اسماها، بالطبع، باسمَيْ إيفان وأليوشا كارامازوف)، قال هذا لإيفان: «بِمَ تفيدك الحرية؟ ففي الحرية، سيغدو إيمانك الأخير مخنوقاً من جراء الأشواك.» ويستعيد مديح السجن المديح الذي قام به الرسول بولس، متوافقاً مع تقليد تام يهودي / مسيحي، تقليد يعزز الـ «أنا» في طور الأسر، في السجن، أو العسكر، بصفته صورة السجين الأسير ذاتها، سجين الزمان المنتهي من حكايته. وليس لهذا المديح أي شيء طارئ. وإيفان دينيسّوفيتش – وهو فقط في المعسكر رقم سجل CH ٨٥٢ – استعاد كرامته الإنسانية في المشهد الشهير للجدار الذي يبنيه خلال تجمّد تسقط حرارته إلى أقل من عشرين درجة، عندما يتجمد الملاط قبل أن يستخدم فيجب عندما يترتب أن تكون جميع الحركات دقيقة وسريعة. فمن موضوع لا فاعلية له، أصبح إيف الصغير، بفضل الجدار الذي يبنيه، لا بنّاءً وحسب، بل فاعلاً خلاقاً للتاريخ.

«الحلقة الأولى»:

إن الرواية «الحلقة الأولى» (١٩٥٥-١٩٥٨) تروي حوادث ثلاثة أيام من حياة بعض السجناء ذوي الامتيازات، في سجن / مخبر يدعى «شاراشكا»، والمهتمين بصنع حلاّل للرموز [في آلة الكترونية] حلاّل صوتي من أجل سجّانيهم المستبدين، وهي رواية تصف أيضاً تحصين الـ «أنا» في نظام يفرض أقصى الحرمان. لكن الأمر هنا يعني علماء ورياضيين وتصير مرجعيات سولْجنستِن الثقافية أوفرَ دقةً. فإنّ المدعوين لسفينة الـ «شارشكا» أناس رواقيون (Stoïciens) قد قرأوا الفيلسوفَين سينيكا ولابوئيتي La Boétie وهم أناس «روزيكروسيون»

[تابعون لأخوية صوفية ذات نزعة مسيحية متشددة Rosicruciens] ينجزون أعمال الروح السّرية. أما شكل حوارهم فهو يثير عمداً ذكرى شكل الحوارات الفكرية الأولى والكبيرة في الإنسانية، أي حوارات سقراط وتلاميذه، كما أوردها أفلاطون، وبتعبير آخر، هذه الحوارات هي تمرّس في الجدلية الفلسفية حول حرية الإرادة وتحرير الإنسان.

وفي هذا النص لخدمة تحصين الـ «أنا» نكتشف لجوءاً منتظماً إلى السخرية، وهي وثائق الكتاب الحقيقي الوثيق. وإحدى أفضل الصفحات هي الحدثنة modernisation الساخرة لموضوع الملحمة القروسطية «مقولة نظام إيغور المأثورة»: فالسجناء إبان راحتهم يتخيلون دعوى الأمير إيفور حسب شرعية النظام السوفييتي الأولية، ويفضي الأمر بهم إلى مقطع بسالة قانونية ساخرة بمقدورها أن تدلّ ذهننا إلى رابليه [الأديب الفرنسي] Rabelais.

«جناح مرضى السرطان»:

كان سولْجنستِن رياضياتي من حيث تأهيله، وأبطال «الحلقة الأولى» رياضياتيون في سجنِ الأشغال الشاقة (كما كان الكثير منهم، ومن بينهم توبوليف)، ولتأليف الكتاب أيضاً دقة رياضياتيّة صارمة، بحيث يتيسر القيام بمخطط هندسي لتتابع الحوادث في هذا المؤلف. وغلّيب نيربين هو بطله المركزي «الساعي إلى الحقيقة»، وهي في آن معاً علمية ومعذبة من جراء غموض التاريخ وسرّه. فمتى يا ترى تحوّل حلم التحرير مشروعاً للاستعباد (Esclavage)؟

الشخصية الثانية التي يفضلّها الكاتب هي المُدَمْدِم المحتج الصغير الذي يُقاوم بخشونة. وكذلك سيكون وضع السجين القديم أوليغ في الرواية «جناح مرضى السرطان» (١٩٦٣-١٩٦٦) التي تضم في مجمل غرفة للمرضى مجموعة عينات من المجتمع السوفييتي، الخاضعين بأجمعهم – كما في قصص تولستوي – لتساؤل الموت. لكن القصّة تبلغ فخامة ما في داخل كوابيس روسّانوف، المخابراتي المكلّف برقابة الشعب، الذي يحلم بفتاة شابة تزحف إلى نبع ماء. هذا النبع الحي الخبيء، هذه الروحانية المستوردة، نجدهما في أقوال ستيفاني الهرمة إلى نيُومْكا الشاب، في حكمة الزوجين كادْمينْ خلالَ منفاهما بآسيا الوسطى، وفي الأعراف وحتى في السكنى

الأوزبيكية، المنكفئة بتماسها إلى الداخل. ليس «جناح المسرطنين» مجرد استعارة للسرطان الذي ينخر البلد؛ إنه أيضاً قصة مليئة بالنضارة وإضفاء المأسويّة (Dramatisation) على وضع الإنسان المصاب بمرض عضال. وهو أحد أجمل القصص المستلهمة من حوار الإنسان مع الموت الملتف على ذات جسمه. وتتوافق الرواية هذه مع تجربة عاناها المؤلف عينه، فيما لبث على قيد النبذ في آسيا الوسطى. وفي عام (١٩٦٨)، خاطب الكاتب مؤتمر الكتّاب الذي أوشك على الانعقاد إبان الظهور في البلاد الأجنبية، لروايتيه الهامتين المحظورتين في الاتحاد السوفييتي؛ فاحتج على حظر روايته «جناح المسرطنين». وتصدّى أيضاً للرقابة، وطالب بإعادة الدعاوة في الأمور العامة، وبعبارة أخرى، بالشفافية (Glasnost)، هذه اللفظة المعدّة لتطورات جديدة عقب عشرين عاماً [مع انقلاب غوربتشيف، ١٩٩١].

«أرخبيل الغولاغ» Goulag:

ألّف الأديبُ «أرخبيل الغولاغ» في الخفية، ثم روي في عدة ملاجئ، ولم يشاهده الكاتب يوماً بكامله على طاولة عمله. هذا الكتاب صرح يفوق المألوف من كتابة تنطوي على اعترافات حول التوجّه المذهبي البدائي للمؤلف وعلى عجرفته كضابط سوفييتي وجُبْنِه إبان اعتقاله الشخصي وإقحامه في سجنه المنفرد الصغير [زنزانته] ونقله من معسكر إلى آخر، وهو تاريخ كامل لأخبار معسكر الاعتقال في العالمِ وفي روسيا. إنه موسوعة لوضع السجون والمعتقلات قبل ستالين وفي ظلّ حكمه، وتفكر فلسفي حول العلاقات ما بين الطوباوية والعنف، ولاسيما تأمّل راهن للواقعية حول تأثيرات المعسكر الإيجابية والسلبية على الإنسان.

ومُناهضةً للكاتب فارلآم شالاموف (Varlaam Chalamov) مؤلف «قصص كوليما» والذي يصف سلخ الإنسانية المحتوم عن الإنسان في المعسكر، شرعَ سولجنستِن – رغم أنه لا يخفي شيئاً من إفساد الكائن البشري في مصانع اللاإنسانية، في كتابه (٥) «النفس والأسلاك الشائكة» – يثير ذكر أوضاع قداسة في المعسكر، أوضاعاً تمثّل سهم صرح كاتدرائية، والحجّة المركزية لهذا السعي الخلاصي الواسع النطاق، ألا وهو «أرخبيل الغولاغ».

إنّ السخريةَ اللاذعة، ومقارنة متتالية ومتهكمة بالعنف «البدائي» لما قبل النظام الكلي المستبد، وأحياناً غنائية كثيفة، واعترافات ملتهبة، وأنماط بروز الصلاة، إن كل ذلك يجعل من هذا النتاج أحد أعظم آثار الأدب الروسي، بل صرحاً حول الإنسان على قيد الاعتقال والسجن، صرحاً أفسحَ رحابةً بكثير من «البعث من الموات» للأديب تولستوي، ومن «جزيرة ساخالين» للأديب تشيكوف، وحتى من «ذكريات منزل الأموات» للأديب دوستويفسكي –وها هي ثلاثة أعمال أدبية من الطبيعي أن نقارنها «بالأرخبيل». والصلة مع «يوم لإيفان دينيسوفيتش» صلة جليّة، لاسيما وأن المؤلف في «الأرخبيل...» يخاطب إيفان الصغير كما خاطب دانتيه فيرجيل في «الكوميديا الإلهية»، راجياً إياه أن يصير دليله....

«العجلة الحمراء»:

أطلقت مصادرة مخطوط «الأرخبيل» عام (١٩٧٣)، حادثة العراك الأخيرة ما بين السلطة السوفييتية والكاتب. غير أن مشروعاً آخر بات يلاحقه دون انقطاع، وهو مشروع محاولة تاريخية واسعة النطاق بغية أن يعود مجدداً إلى المصادر الأولى للمنحى الشمولي [الكلي] المستبد في روسيا، وأن يفهم مجرى الانزلاق المشؤوم القاتل.

أطلق اسم «ثورة ١٧» (R-١٧) على هذا المشروع، وذلك في لغة الأديب المرموزة. وقدّم «العُقَد» التاريخية التالية: «آب / أغسطس ١٤»، «تشرين الأول / أكتوبر ١٧»، «آذار / مارس ١٨»، في ثلاثة مجلدات باتت إيقاعاتها متناقضة بإحكام بارع. ويقوم المجلد الأول «آب / أغسطس ١٤» بتناوب مشاهد السلام والازدهار المَدَنيَّيْن (وقد باتا مضطربَين من جراء النزعة الإرهابية وزيغان الأذهان) وبين مشاهد الحرب العالميّة الأولى، المشاهد التي يهيمن عليها انكسار الجنرال سامسونوف، قائد الجيش الروسي الأول في غابات بْروسّيا.

ما يُنظِّم الكتلة الروائية والمأساوية للأنباء هما استعارتان كبيرتان: استعارة بهلوان السيرك إبان المشهد العظيم لاغتيال رئيس الوزارة ستوليبين عام (١٩١١) بمدينة كييف؛ والمشهد العظيم الذي شوهد ثانية بارتجاع فني (Flash-back) أي مشهد «الحب» المدروس على بيدر درّس الحرب، «الحَبّ» بمثابة الرجال، الأسرة الإنسانية الروسية. ويُرمز إلى هذه العائلة الروسية ذاتها

بمجموعة الناجين الصغيرة من المتقاتلين والذين تملّصوا من التفاف الألمان حولهم. وقد أثار حماسهم عَقيدٌ شاب يدعى جيورغي فورونتينسكي. فهذا الضابط قد احتفظ بشعور الشرف واكتسب مشاعر الأسرة الروسية، وبدقة قرب هؤلاء الناجين، ولاسيما منهم قروي شاب، أرسوني بلاغوداريوف.

يغدو الإيقاع، بصورة متعمدة، بطيئاً في مجلد «أكتوبر ١٧». بعد أن استقرّ وضع الجبهة، وبات الأفراد ضحية لتأنيب الضمير وطلب التوبة. وأخيراً، في مجلد «مارس ١٨»، رغم ضخامة القصة، أمسى الإيقاع مهشماً، وفي كل حين مثقلاً بالتضحية والخيانة. وإن الأحلام والمناقشات الفكرية وطقوس الكنيسة، تتناوب مع جهود مدهشة لسبْر سيكولوجية القيصر وأسرته، مع تدخلات في عالم التعصب وعالم الحوار الفردي، حوار لينين، ومع استطرادات مسهبة تعليمية، مطبوعة بأحرف صغيرة. ويقدم كل هذا مناظر بانورامية للحوادث أو تفسيرات للمناقشات البرلمانية أو بعض «الفصول / الحواجز» أو تتطابق هذه الفصول مع وسواس بصري حقيقي لدى سولجنستن المتمتّع بنظرة مخرج مسرحي، وبميل جلي إلى المسرح وإلى رمزية العمل المسرحي القوية (فقد كتب خمس مسرحيات، ثلاثاً منها عن المعسكر، وواحدة عن الحرب، وواحدة حول أخلاقية العلم Ethique de la science).

ينطوي نشر هذه الكتلة الضخمة جداً من الكتابة: «العجلة الحمراء» على شيءٍ مفارق، ونصّب فيها سولجنستن نفسه محامياً عن نوع من التزهد أو الصيام من أجل روسيا. لكنّه، في شأن هذا الصيام، راح يراكم الكتل السردية القصصية. وأسف على افتقاد حس الأشياء الطبيعي وحس النمو العضوي للتاريخ. لكن، كلما تقدمت بمقدارٍ أوفر روايته التاريخية الخاصة، كلما نما بنفس المقدار كل ما هو وثائقي على حساب الأسطورة، فظهرت فرضية هذا البحث المركزية ظهوراً قلّ وضوحه. فيا ترى هل يستطيع حقاً افتقاد الشرف في كل فرد يشرح مثل هذا الزيغان؟ وهل التحرك البرلماني في «الدوما» (جمعية روسية شكلت عقب ثورة عام ١٩٠٥)، الذي برزت أهميته بطريقة ساخرة لاذعة، هل يستطيع وحيداً أن يفسر تفاقم الكذب في البلد؟ ويبدو الكاتب نفسه، بكل خطوة يخطوها إلى الأمام، فاقداً ثقته في منحى توجهه. وكما هام الناجون من كارثة سامسونوف في الغابة البروسية، فعلى هذا المنوال، راح الأديب يهيم

في متاهة من الحوادث التي أحصاها يوماً فيوماً، بل أحياناً دقيقة فدقيقة. فلم يعد ثمّة سوى نتف من الدلالة، الهيكل الأرثوذكسي. وليتورجياه [الشعائر الدينية المسيحية]، وبعض الأفراد الأنقياء أنفسهم (ومنهم شليا بتيكوف البوشفي الذي تواجد فيه مجدداً التراث الصارم لأسرة من المؤمنين الهرمين)، وأمنيات بعض الحكماء كمثل «العالم الفلكي»، فارسونوفييف، الشخصية الفلسفية المركزية، وقد بدا ملهماً من المفكّر الأرثونوكسي الغنوصي [الذي يقول بقدرة العقل على الادراك Gnostique] نيكولاي فيدورف، صديق تولستوي.

المساجل Le polémiste:

الجانب الثالث الكبير لهذا العمل هو الجانب السجالي Polémique. فمن رسالة إلى قادة الاتحاد السوفييتي (١٩٧٤-١٩٧٦)، إلى الكراسة: «كيف يعاد تنظيم روسيا»؟ وقد صدرت عام (١٩٩٠)، وسعى الكاتب إلى وضع برنامج لبلده. فكان حقاً أحد الأوائل في التحرر من المخططات التقدمية التي استنبطتها الطبقة المتنوّرة الروسية في أواخر القرن العشرين. ولكونه موالياً للعرق السلافي (Slavophile) في السعي إلى تحسين الفرد والمجتمع بالأحرى، راح يبحث في مضمار الكانتونات السويسرية وموازياتها الروسية التي أنشأها إصلاح حكومة الكسندر الأول المحلية، عن مبدأ اتحادي (Fédératif) تهدف إتاحته إلى تنوع التعبير لكل فرد في روسيا.

من ثمّ، ولأنه يزعم التحرر من نموذج للثورة فقد لبث الغرب يتوخى دوماً فرضه على روسيا، فكان أوفر أوروبية مما يظنّه الكثيرون؛ وإذ أراد تفكيك وحدة روسيا لصالح تنوع قلما عرفته سياسياً إلا في القرنين ١٢ و١٣، اقترح على بلده رؤيا «سويسرية» للمستقبل. اقتراحاً يمثّل تحدياً مدهشاً للبلاد التي تمتد على مساحات شاسعة جداً، والتي وصفها هو ذاته وصفاً صوفياً فائقاً في «الحلقة الأولى». ولا بد إذاً لهذه الملاحظة أن تتوّج بمسحة مُستدقة المصنف الثنائي: (Diptyque) السياسي الكلاسيكي الذي تشكّله مواقف ساخاروف ومواقف سولجنستن كما قد تجاوبت في مطلع عقد السبعينات، ولاسيما في مؤلفات ساخاروف خلالَ «بلدي والعالم»، و«أصوات تحت الركام» (١٩٧٠) لسولجنستن ومجموعة من أصدقائه. وأحدهما على مزيد من الديمقراطية، والآخر أشد تديناً، فهما يشكلان زوجين نموذجيين للمعارضة ما

بين الموالي للعرق السلافي وبين الموالي للمنحى الغربي. لكن، يترتب علينا عدم النسيان أن هذا وذاك كانا أخوين من بدء البداية، وأنهما عادا أخوين في مكافحتها الشيوعية الكليّة [الشموليّة]. وفي مذكراته تحت عنوان «السنديانة والعجل» (١٩٧٥) نجد رسماً آيةً من الجمال لشخص ساخاروف.

التعبير الروسي:

إحدى الميزات الكبرى لنتاج سولجنستين وأسلوبه الإنشائي هي لجوؤه إلى الأمثال. وإن ما يستقيه من علم المثل الروسي يجعل علمَ نحوه الخاص (المختلف جداً عن اللغة المبيّئة منطقيّاً) مُستنسخاً عن اللغة الفرنسية التي نجدها في الروايات الروسية الكبيرة طوالَ القرن التاسع عشر. فقلّما كان ماضويّاً Passéiste بل لبث هذا الأديب مجدداً للغة، مقداماً. وفي هذا الشأن، بوسعنا مقارنته بالناثر ريميزوف، وبالشاعرة مارينا تسفيتائيفا. وما يُقرّبه من الناثر هذا، الميل إلى الأسلوب الشعبي، إلى الإيقاع الإنشادي في نثره، نثر يجري دوماً في نفحات غنائية مديدة أو قصيرة على غرار جملة شعرية وجيزة مُرنمة (Verset)، وما يقرّبه من الشاعرة هو السرعة النحوية الخارقة، واللجوء الدائم إلى بتر الجمل (Anacoluthe) [فتغدو فاقدة أحد عناصرها، أو تبقى غير مكتملة]، وإلى استغلال جميع الموارد التأثيلية (علم أصول الكلمات وجذورها Etymologie] للغة الروسية، الموارد الباقية في حالة القدرة الكامنة (Potentialité). فإن قاموس التعابير الروسية، التي لا بد من إحيائها مجدداً، نشره الأديب لتوه في موسكو، وهو معجم ضروري جداً لفهم إصلاح لغة لا يمكن فصله عن نتاجه الأدبي.

إذاً، سولجنستين شاعر، ولئن ظلّت جميع أعماله تقريباً نتاجاً نثرياً. إنه شاعر وأحياناً ما خلق حقيقةً من التأمل الشعري أو الديني الكثيف. كوصفه لشخص ماتريونا، مؤجِّرته الهرمة، في قصة «منزل ماتريونا» (١٩٦٣). إنها كائن فظ يفتقد للنعومة، ولكن هذه المرأة تميّز لحناً من غلينكا يُذاع بالراديو دون أن يكون لها أقل فكرة عن تاريخ الموسيقى الروسية، وهي، بلغتها الموسيقية، المنمّقة بالأمثال الشعبية، تعيد السلام إلى قلب سجين الأشغال الشاقة سابقاً الذي أتى ليسكن عندها. فقد قال عن ذلك: «وكنا جميعاً نعيش إلى جانبها، غير مدركين أنها ظلّت «الكائن البارّ» الذي يتحدث عنه المثل، والذي لم يترك القرية بمعزل عنه ولا المدينة، ولا أرضنا بكاملها».

كْلاوْس (ولد عام ١٩٢٩)

«لن أراه، ولكن سيأتي اليومُ الأبيضُ لنهايةِ العالم».

(هوغو كلاوس Hugo Claus، فِدْر)

إنه كلاوس أو «العملاق الفلامانكي». وقد ارتدّتْ تسميته التي أطلقها عليه المعجبون به مسحةً من السخرية، فهي تلبث حقاً جديرة به، حيث أن كلاوس، مؤلف قرابة مئة كتاب، هو الأديب الأغزر إنتاجاً في جيله. وبعبقريته الخلاقة وذات الأشكال الكثيرة التنوّع (Polymorphe)، ظلّ المعلم الكبير لهذه اللغة الهولندية التي كان يحكيها في بلجيكا وفي البلاد المنخفضة عشرون مليوناً من الأشخاص تقريباً.

«فلاندرا النبيلة، حيث يتدفأ الشمال وقد بات مخدراً
بشمس قشطالة، ويتزاوج مع الجنوب».

كذا شعر فيكتور هيغو بطابع فلاندرا الهجين، وهي التي تتموقع عند تقاطع الثقافات الجرمانية واللاتينية. وهذا الموقع هو الذي جعلها ساحة قتال أوروبا؛ بل جعل منها أيضاً مفترقاً تجارياً وصناعياً يميل إلى النزعة الدولية البينية Internationalisme وإلى منحى تعدد اللغات Multilinguisme. ومعرفة اللغات هذه تتيح للفلامانكيين أن ينعموا بالتأثيرات الأجنبية الأوفر تنوعاً. ومن هؤلاء كان هوغو كلاوس.

الكوزموبوليتي [مُواطن العالم Cosmopolite]

لكونه ابناً لعامل في المطابع قد غيّر إقامته عشرات المرّات. ولد هوغو كلاوس في مدينة بروج (٥ نيسان / ابريل عام ١٩٢٩)، التي غدت، في

نظره، رمز فلاندرا التقليدية الكاثوليكية والفولكلورية. وعقب طفولته في مدينة كورتريه، المدينة البرجوازية الصغيرة، هرب من المنزل الأبوي وصار عاملاً موسمياً في شمال فرنسا. وصادف في باريس انتونان أرتو فاعتبره كوالدٍ ثانٍ له. وإلى جانب الرسامين بالألوان الموالين للحداثة في حركة كوبرا، وإلى جانب الشعراء الهولنديين التجريبيين القاطنين عند ذاك في باريس، شارك في الثورة الطليعية لفن ما بعد الحرب. وغدت أعماله، مذئذٍ، مدموغة بكلٍّ من السوريالية والالتزام السياسي.

بصحبة رفيقته إليّ أوفرزييه الهولندية التي مَثّلت تحت اسم نوردِن في بعض الأفلام الفرنسية، مضى في عام (١٩٥٣) إلى ايطاليا حيث تلقّن معرفة الوسط السينمائي. فأقام في إيبيزا، ثم عاد إلى فلاندرا حيث بدأ مهنة متألّقة كشاعر، وروائي، ومؤلف مسرحي، وكاتب سيناريوهات، ومخرج مسرحي، ومخرج أفلام سينمائية، ورسام بالألوان Peintre، ومصمم (Dessinateur).

وفي عام (١٩٦٠) مع مؤلفين مثل كلود سيمون وإيتالو كالفينو، قام برحلة للدراسة في الولايات المتحدة والمكسيك. وحتى عام (١٩٦٦)، سكن في غاند، المدينة الصناعية والمتمردة في القرن ١٩، والمعارضة لمدينة بْروج القروسطية المتصلّبة. ثم حلّ خلال بضعة أعوام، بأرياف فلاندرا الشرقية.

قام كلاوس في نهاية الستينات بدور هام في حركة المشاققة التي سعت إلى إصلاح السياسة الاجتماعية والثقافية في فلاندرا. وخلال مهرجان كنوكّ التجريبي عام (١٩٦٧)، صدم الرأي العام، إذ أخرج على المسرح ثلاثة رجال عُراة يمثّلون كيانات ميتافيزيقيّة [وراثياتية]. وفي سنة (١٩٦٨)، زار كوبا وتغنّى بثورتها في كتابة «كوبا الحرة». وهاجم السلالة المالكة البلجيكية في مسرحيته «حياة ليوبولد الثاني وإنجازاته» (١٩٧٠). ثم أنطلق إلى أمستردام (١٩٧٠) مركز الحركة التقدمية في أوروبا. وارتبط هناك بالممثلة الهولندية سيلوا كريستي، «إيمانويل». وبرفقتها رحل عبر العالم ثم مكث في باريس. وعقب قطيعتهما عاد إلى مدينة غاند. ثم أقام هذا المترحل nomade الدائم في جنوب فرنسا عام (١٩٩٠).

تم الاعتراف باكراً جداً بموهبة كلاوس، رغم انتقادات المحافظين. ولم تتأخر كثيراً موافقة الأجانب. فقد نال الكاتب الشاب عام (١٩٥٥) من يدي فرنسواز ساغان جائزة لوغنيه - بو (Lugné-Poe) لأجل مسرحيته «أندريا أو مخطوبة الصباح». وتبعت ذلك بعض الترجمات الفرنسية لرواياته، ولبعض نتاجه المسرحيّ وقصائده. وبالتعاون مع المؤلف البريطاني كريستوفر لوغ، أنتج كلاوس ترجمة إنكليزية لمسرحيته «نهار الجمعة» (١٩٦٩). وإن ظهوراً مرموقاً له في البث المتلفز «مناجيات» بإشراف برنار بيفو وانتقادات مادحة بصورة خاصة، جعلت من روايته «كآبة البلجيكيين» (١٩٨٣) نجاحاً للمكتبات في فرنسا. وعقب الترجمة الألمانية، صدرت النسخة الإنكليزية لروايته هذه في نيويورك سنة (١٩٩٠).

الشاعر الريفي:

إن كان كلاوس منتمياً إلى وسط برجوازي صغير، وسط مثقف من جانب أبيه (كان والد جدّه حاجباً، وجدّه مفتشاً للتعليم الابتدائي، ووالده عاملاً في الطباعة)، فقد لبث مفتوناً بالوسط الزراعي منبت والدته. ولكلاوس الفضل في أنه استطاع مصالحة هذه المجموعة من المواضيع التقاليدية مع تقنية النزعة السوريالية التي سبق لها حتى ذاك الحين أن فضلّت حياة المدن. وفي أحد دواوينه التجريبية الأولى «تانكريدو ما تحت الصوت» (١٩٥٢)، وجّه قصيدة غنائية إلى منطقة مسقط رأسه، فلاندرا الغربية. وهذه القصيدة توليفة، تجمع منحى المحليّة الأقاليميّة والانتقاد الاجتماعي بإستذكار الطبيعة والتعبير الفردي، وبتقاليد نزعة المنحى العصري.

في عام (١٩٥٤)، وهو يُناهزُ الخامسةَ والعشرين من العمر، نشر الشاعر ديوانه المنجز الأول تحت عنوان: «قصائد أُوستاكر». وتعمقت فيها الموضوعاتيّة [جملة مواضيع يطرقها الكاتب Thématique] الزراعيّة، بوسيلة ميثولوجيا للنباتات وتحليل ذاتي يعكس أصداءً فرويدية. وطبقاً لنموذج «الأرض الناقلة» للأديب ت.س. إيليوت، فسّر الشاعر خرافات النباتات في إطار انتروبولوجي [Anthropologique] ووجودي، معارضاً الثقافة المُستلبة

والهدّامة بالطبيعة التي تحرر وتبثّ الحياة. وإنّ أسطورة أوديب الحاضرة أينما كان في نتاج كلاوس تُسقط على خرافات الطبيعة، بحيث تغدو الأم مماثلة للأرض، والأب مماثلاً للإله العقيم والمنازع وهو إله النباتات؛ والابن مماثلاً للإله المبعوث من الموات، عشيق الأم الجديد. وإن الأب والأم، لكونهما مرتبطين في معركة لا هدنة لها، يصبحان رمزين للطبيعة والثقافة. فالابن / الإنسان، رغم أنه مجذوب بأمه غريزياً، يعي في النهاية ضرورة إدماج المُركّبة (Composante) الأبوية في سيرورة نضجه.

المؤلف المسرحي والتناص(*):

كان كلاوس عصاميّاً قد قرأ كثيراً، متزوداً بآخر أخبار التطورات الدولية. وفي أعماله المسرحية، خاصة، تجلّى اهتمامه الحثيث هذا بالتقليد والراهنية الأدبية. وقام بترجمة وباقتباس عدد وافر من آثار مؤلفين مسرحيين: جورج بوشنر وكريستيان ديتريش غرابة من الألمانية، وسيريل تورنور وبن جونسون ووليم شكسبير ونويل كوّوارد وساموئيل بكيت وكريستوفر لوغ من الإنكليزية، وفيرناندو دي بوخاس وفريديريكو غارسيا لوركا من الأسبانية، وفرنان كروملينك وجاك أوديبرتي من الفرنسية. ويفاجئنا كلاوس الموالي لنزعة الحداثة Moderniste بتكييفات للمسرح الكلاسيكي. وفيما لبث يستخدم ترجمات وَسَطية، قام بتعديل مسرحيات لسوفوكليس واوريبيديس واريستوفانس. كما تحاشى التفعيل التافه، فنجح في إبرازه قيمة هذا المسرح الإغريقي، تطلعاً منه إلى جمهور عصري.

تتكشف غريزة المؤلف المسرحية، بوجه خاص، في تكييفاته مسرحيات سينيكا. وإن المسرحيات المأساوية المُفخمة الطنانة لهذا المؤلف الروماني، والتي مجدتها النهضة والباروكية، وأبغضها المنحيان الكلاسيكي والرومانسي، مسرحيات غدت تنعم بحياة متجددة بفضل معالجة كلاوس العصرية. وعلى غرار الاقتباس الذي قام به انتونان أرتو عام (١٩٣٣)، أخرج كلاوس مسرحيته «ثِيئِسْت» سنة (١٩٦٦). وفي هذا الخليط من البشاعة الشديدة (Grand guignol)

(*) [التناص (Intertextualité): جملة من العلاقات ما بين نصين أو أكثر]. [المترجم]

ومن منحى مذهب الشكلية Fromalisme، كما يصفه هو عينه، لا يتحاشى الفظاعة الساخرة ولا لغة سينيكا الحكميّة، مبدياً بذلك تلاؤمات «الانحطاط» الروماني مع نزعة الإثارة Sensationnalisme المعاصرة.

إن تكييف «أوديب» (١٩٧١) سينيكا، المنتمي إلى المسرح الطقسي لكل من بيتر بروك وبيتر فيس، يُقدّم قصة البطل الثيبي بصفتها إزالة للنزعات اللااجتماعية وحتى الإجرامية بواسطة ضحية [كبش للمحرقة]. وتوضح النسخة الشعرية لمسرحية «فيدر» (١٩٨١) البنية في عقدة أوديب الكامنة. فاللواطي المستتر وهو هيبوليت يحجم عن ارتكاب المحارم مع زوجة أبيه ويحكم عليه والده بموت رهيب. وفي هذه المسرحيات الثلاث، يستبدل كلاوس أخلاقية سينيكا المتصنّعة التي تعظ بموقف فُسَيفسائي أمام العذاب الإنساني، بأخلاقية اليأس الوجودي Existentiel [أي مجرد الوجود].

تشكل تكييفات adaptations كلاوس المسرحية جزءاً من ممارسة نصيّة بينية توجد في آثاره الشعرية والروائية. ولكونه مؤلفاً سبّاقاً لعصره، فهو يعتبر الأدب بمثابة كنز لمواضيع وتقنيات وليس عليه سوى الاستقاء منها. وعلى نحو يعارض المحاكاة الكلاسيكية، تستطيع عملية الاستشهادات والتلميحات أن تقوم بوظيفة نقدية، بل هدّامة. وتشكّل جدلية التأكيد أو النفي للتقاليد الأوروبية أحد الجوانب الأروع سحراً في نتاج هذا المؤلف الفلامانكي.

الروائي السياسي:

سبق للأديب أوغوست فيرميلن، قبل الحرب العالمية الثانية أن أوصى بتجاوز كل موقف للمحليّة الاقليميّة. فكان على الحركة الفلامانكية أن تدمج طموحاتها إلى الاستقلال الذاتي في توليفةٍ واسعةٍ لأوروبا جمعاء، دون أن تتنكر، مع ذلك، لفرديتها (Individualité). وقد لخّص هذا المبدأ في الشعار التالي: «نريد أن نكون فلامانكيين أوروبيين» وفي هذا البرنامج بالذات تندرج آثار كلاوس الروائية.

وكان كلاوس، في البداية، ناقداً لنزعة المنحى التقليدي وللنزعةِ الريفية Provincialisme وقد بات المجتمع الفلامانكي تحت هيمنتهما.

وهكذا فإن الرواية: «في شأن ديْديْه» (١٩٦٣) تصف انحطاط الشخصية الرئيسية، والمراهق المنحرف جنسياً، في وسط من المراءاة حيث تلبث بلاهة الأسرة الغبية (Crétinisme) والبرجوازية الصغيرة أقل إغاظة من نزعة المنحى التعقلي [تحكم العقل في كل الأمور Intellectualisme] لدى الكاهن.

أما رواية «الدهشة» (١٩٦٢) فهي تقدّم لنا أحد المفكرين، أستاذاً في اللغات، أمسى ضحيّة لنزعات استبدادية ساحرة لم تزل حيّة في فلاندرا ما بعد الحرب. والبطل الذي يتوخّى اجتثاث ذاته من نفوذ والدته، فيما بقي يبحث عن أب قوي، شرع يتماهى بزعيم أسطوري. وحينما يُدرك بُطْلان هذا المثل الأعلى، يفقد كل أمل له ويغور في الجنون. وسوف يُنبذ الذين يعيشون في أوهام مجاملة للنظام القائم.

«أحياناً، فيما كنا نتنزه برشاقةَ، على رصيف مدينةَ اوستاند، مَلِكَةَ الشواطئ، وإذا بنا نشاهد رجلاً قادماً إلى ملاقاتنا، بوجه تائه معذَّب وقد بات ذابلاً.

فغالباً ما ننسب هذا الصنف من الأمور إلى الإفراط في الشرب أو من معاشرة النساء. وأحياناً لا يتجلّى الوضع على هذا المنوال. وفي بعض الأحيان، دون أن يكون هذا الإنسان كريهاً، ولا سيِّئ الحلاقة لذقنه، لا نتعرف عليه كفرد من خاصتنا، بل بالأحرى كإنسان مُحرَج مضغوط عليه. فنحن نجهل هذا الصنف من الأمور، ولا نرى أنفسنا، البتّةَ، محرجين ورازحين تحت الضغط علينا. ولا نحب من الناس من هم كريهون غير مسؤولين، ومنعزلين».

وفي مؤلفه «كآبة البلجيكيين»، يصف كلاوس، بطريقة تتسم بنفس المقدار من الابتذال والحيرة، تصرّف مواطنيه إبان الحرب الأخيرة. وإن وصفةً لشخص فلامانكي دسّاس، مراءٍ، متعاون مع الغريب، أحمقٍ، أكول، تاجر، أعرافي، جبان، ساذج، متشدق، طامع في الاستفادة، كذوب، وصفٌ

يُذكِّر بنزعة واقعيّة برويغيل وإنسور الكاريكاتورية. ورغم ذلك، فهذه الرواية (وكانت رواية التدرب) تبيّن أيضاً كيف يستطيع فرد موهوب أن يتملص من وسط خانق بهذا المقدار الشديد. فالبطل، الصبي الذكي الأريب، يشكل لنفسه رؤيا تنعم بمزيد من الحرية والانفتاح، وهي رؤيا العالم، فيما يظل يكتشف ويتفحص الطليعة الأوروبية.

إن «الفن المنحط» الذي نبذه النازيون وممثلو الثقافة الفلامانكية سوف يستخدم نموذجاً للمؤلف الشاب. وكما كان جُويّس في «وصف الفنان بنفسه»، فإن كلاوس في «كآبة البلجيكيين» يرفض دناءة بلده الأصلي لكي ينعزل داخل «الصمت والمنفى والحيلة» من الفن. ولكن، على غرار جُويّس تماماً، ظلّ مفتوناً بإقليم الأمومة هذا الذي سيحاول تكرار خلقه بشكل يغدو أسطورياً. وإن مثل هذا التحوّل الجوهري (Transsubstantiation) للواقع الحقيقي التافه يفترض مزيجاً نادراً من المذهب الواقعي والتخيل والحساسية والحدس والذكاء وجعل الأمور موضوعيّة [خارج الذات Objectivation].

نزعات وشخصيات بارزة معاصرة

ليس الحاضر، حتى الآن، جزءاً من التاريخ. ولا يغدو جزءاً من «التاريخ» إلا بعد أن يكون التباعد الزماني قد أتاح تحديد النزعات والحركات التي خلّفت أثراً ونفوذاً، وتحديداً لِمَنْ ظهرت حقيقتهم بأن جهودهم أمست باطلة. والأمر على هذه الشاكلة في مضمار الأدب. ومن ثمّ لا نستطيع حالياً أن نكتب «تاريخاً» للأدب الأوروبي لما بعد عام (١٩٦٨). وبالأحرى سنقدّم في هذا الفصل تعددية لمناحي وشخصيات عظيمة لكي تُقدّم فكرة عن المدى والفحوى والحيوية في الأدب الأوروبي المكتوب والمقروء في أيامنا هذه بذاتها.

حين نطرح السؤال: وما هي بعد الحداثة؟ قلما نَحْسَب أننا نستطيع جمع كل هذه المناحي، جميع هذه الشخصيات الهامة الراهنة تحت تسمية «مذهب ما بعد الحداثة» – ولا تحت أية تسميةٍ وحيدة، مهما تكن. بيد أن النظريات التي لبثت منذ عام (١٩٦٨) تواجه العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين، بصفتها واردة عقب ما دعي الحداثة، قد نهضت بدور جوهري. ولم يتيسّر التفاهم يوماً على ما ينطوي عليه بدقة «ما بعد نزعة الحداثة». إلا أن فكرة «القطيعة» التي أحدثها تبني وجهات نظر جديدة لنماذج تختلف في تصوّر الوجود، بما في ذلك الفن والأدب، هي فكرة باتَ معترفاً بها دون انقطاع.

وما بعد الحداثة؟:

إن تاريخ هذه الفكرة معقّد ومليء بالتناقضات. فما بعد مذهب الحداثة post modemisme، عقب دلالته على أسلوب إنشائي دقيق، قد غدا خلال عقد السبعينات رايةً لمن يشرّعون في مجمل العالم الغربي باتهامهم سيطرة الوظيفية Fonctionnalisme «ومذهب نزعة الحداثة». وهكذا، عقب الإنشاءات التكعيبية (Cubiques) والمتناظرة والقاسية، التي نُصبّتْ فقط في نزعة اقتصادية

ووظيفة، تكرر استخدام محسنات «ناقلة» في خليط من الأساليب والتعابير المعمارية المستقاة من عصور مختلفة. ولكن، في ختام عقد السبعينات وحسب وبفضل كتاب «الوضع ما بعد الحداثة» (١٩٧٩) الذي ترجم إلى غالبية اللغات الأوروبية، ومؤلفه الفيلسوف والمنظر الجمالي الفرنسي جان – فرانسوا ليوتار (J.F. Lyotard)، ظهر ما بعد الحداثة بمثابة «الوضع» الأساسي لكل تبادل في المدلولية، ولاسيما في الفن والأدب. فهل يا ترى يمثّل ما بعد الحداثة إذاً عصراً جديداً؟ عن هذا السؤال، أعطيت إجابات شتّى. وهي متنوعة ولا سيما أننا في مجتمع انتقالي. وبرغم هذا، يتفق الجميع على الاعتراف بأن انعطافات لها مغزى ومدلولية قد جرت في المجتمع وفي عالم الأفكار.

التغيير معقد ومزدوج. فمن جهة، يبدو أن الفن على وشك «فقدانه» جزءاً من مدلوليته التقليدية كمضمار مفضل على صعيد المعرفة، كظاهرة تفوق المعقولية المسيطرة. ومن جهة أخرى، يكتسب التغيير أهمية جديدة. فالفن، بقدرته اللامحدودة على التصرف بجميع الطرق الجمالية والأسلوبية الإنشائية، يغدو عملية ذات دور دلالي (Sémantique) ويتحرك بكشفه أنه عملية ودور من الأدوار. ويستردّ التغييرُ الجمهورَ الذي كان التجريب الحصري جداً (لكنه الضروري) لمذهب الحداثة يظل في طور نبذه.

ولكل هذا قيمة ولاسيما بالنظر إلى الأدب. والواقع المتجلّي بأن «الروايات الكبيرة» قد فقدت، بصورة عامة، مصداقيتها بمثابة مرجعية ضمنية، وواقعٍ يمنح وضعاً ثابتاً مختلفاً جداً للقصص المحلية. وينعم سرد القصة، مجدداً، بزمان مجده وفخره. لا كمجرد عودة إلى أسلوب الرواية الكلاسيكي للقرن ١٩، بل بصفته استخداماً لصفات وسمات هامة ينطوي عليها هذا الشكل الروائي، بما في ذلك وجهه المُسلي. وهكذا، ثمة آفاق جديدة تبدو متوفّرة للأدب ويثريها اللجوءُ الساخر إلى النصيّة البينية [أي مجمل العلاقات ما بين نصين أو أكثر Intertextualité].

بيد أن الصورة هذه ليست البتّة أحادية الدلالة (Univoque). ففي آداب كل قومية وفي تاريخها، تتعايش أشكال شتى، ولابد لها، في واقع الأمر، أن تناط بمستويات مختلفة جداً، من حيث التاريخ. وفي العديد من الآداب الأوروبية، على

سبيل المثال، الجيل الأول من الموالين للحداثة لا يزال على قيد الحياة، وغالباً ما يتابع الإنتاج، ولربما أيضاً يظل وفياً لبرنامجه البدائي. وهذه هي، بدقة، «اللاتزامنية المتزامنة» (Non-Simultanéité simultanée) التي خلّفت تباعدات وفوارق هامة في تقييم مفاهيم ما بعد الحداثة «postmodernité». وفي رأي البعض، كان ما بعد الحداثة يستخدم رمزاً ظافراً للتحرر من العقل القامع والإسقاط [عملية ينسب المرء بها إلى غيره ما له من دوافع Projection] لدى ما هو حديث، وما كان بوسع ذلك إلا الإفضاء في آن معاً إلى حنفٍ فلسفي وأخيراً حنفٍ جسدي للفاعل. وفي رأيٍ آخرين، كان يستخدم ما بعد الحداثة إهانة تقوم على أساس انهيار القيم وغياب أخلاقي وكلاهما يسمان الصورة الإعلامية السطحية لعهد ما بعد صناعي (Post-industriel)، حيث حلّ الظاهر محلّ الجوهر.

وبمعزل عن ختم الجدال، من الهام هنا أن نعطي صورة تنعم بمزيد من الحياة عن بروز هذه النزعات المتباينة في أقطار شتى من أوروبا.

ما بعد الحداثة Postmodernisme في أوروبا:

إن الجدال في ما بعد نزعة الحداثة انطلق في فرنسا حول كتاب «الوضع ما بعد الحداثة» لليوتار. وليس هذا العمل تفكّراً في الجمالية بمقدار ما هو في «القصص الكبيرة» الأيديولوجية. ولاحظ المؤلّف أن الإنسان ما بعد الحداثة، في معرفته أو في أفعاله، لا يؤمن من بعدُ بهذه القصص لإضفاء صفة الشرعية Légitimiser. وعلاوة على هذا العمل، إنّما الفلسفة خاصة وهي التي تفكرت في مفهوم ما بعد العصرية. وتجاوزت المساجلة في هذا الشأن حدود الأقطار، وقد جادل ليوتار، مثلاً، مع الألماني يورغن هابرماس. لكن تبادل الآراء قد شمل أيضاً الأنغلو ساكسونيّين (الأمريكانيّين بارت وهاسّان)، والإيطاليّين (فاتّيمو، إيكو)، والهولنديين. أما الألمان فهم الأشدّ معارضة لأطروحات ليوتار. فالمسألة تطرح أيضاً في شأن الجمالية وفن العمارة والنقد الفني (كاترين ميلّر، جان كلير، غي ساكاربيتّا). بيد أن الجدالات لم تبلغ تماماً مضمار الأدب، وفي كل حال، لا نظرياً. ومهما يكن من أمر، شهِدَ الأدب في نتاجه على جمالية ما بعد الحداثة.

إضافة إلى فرنسا، غالباً ما تذكر ايطاليا كمهد للفكر وللفن الأوروبي ما بعد العصري (بيرنيولا، فاتّيمو). وعلى الصعيد الملموس، أتى مذهب ما بعد الحداثة ليشغل الفراغ الذي أحدثه زوال الأدب الملتزم. فالتوليفات الأيديولوجية الكبيرة قد سبق لها، في ختام عقد الستينات، أن كشفت النقاب عن هشاشتها النظرية والعملية. وعقب فترة انتقال موالية للنزعة الطليعية المشددة (Ultra-avant-gardiste) ظهر أيضاً ما بعد مذهب الحداثة المنوطّة بتيارات نظرية، مثل ما بعد نزعة منحى البنيوية (Post-structuralisme) التفكيكية (Déconstructivisme). وظهر مؤلفان برغم تعقيدهما، أصبحا كلاسيكيّين جديدَين لما بعد الحداثة في ايطاليا وأوروبا على السواء. وأحدهما هو «لوكان مسافر في ليلة شتوية» (١٩٧٩) للأديب إيتالو كالفينو، وموضوع الكتاب الربط ما بين مؤلف / قارئ / تخيّل (موضوع بات عينياً في شكل الرواية نفسه):

«أيها القارئ، أمل أنك إليّ، فثمّة شبهة تنتابك، وها هي تُغذّي قلقك الشديد بصفتك إنساناً غيوراً لا يتقبل نفسه بعدُ كما هو – لودميلا – وهي تقرأ عدة مؤلفات في آن معاً، ولكي لا تدع نفسها تُحبط بغدَةَ بأمل خائب بوسع كل قصةَ أن تُعِدَّهُ لها، قد تنزع إلى مطالعتها سويةً عدة حكايات في الحين ذاته.

(لا تظن أنك تتوارى عن أنظار كتابك، أيها المطالع. وإن الـ«أنت» الذي انتقل إلى «القارئة» بمقدوره، من جملة إلى أخرى، أن ينكفئ فيحدّق إليك مواجهةً، ولا تزال، دون هوادة، واحداً من عدة «أنت» ممكنةَ. ومَن يجرؤ، يا ترى، أن يدينك من جراء فقدانك «أنت»، وفقدانك هذا كارثةَ ليست أدنى من فقدانك الـ«أنا»؟ ولكي يغدو مقالٌ بالشخص المُخاطَب [أنت] روايةً، ينبغي، أقلّه، اثنان من «أنت» متمايزان ومتلازمان، يعزفان عن جمهورٍ منْ «هو»، و«هي»، و«هُم»».

(إيتالو كالفينو Itab Calvino، «لو كان مسافرٌ في ليلةَ شتويةً»)

العمل الآخر هو رواية أومبرتو إيكو «اسم الوردة» (١٩٨٠)، ويتخذ شكل رواية بوليسية تجري أحداثها في القرون الوسطى وتعالج تكوين الفكر الغربي، ولاسيما بدءاً من مناقشة تبعيد سيميائي[1] (Abduction sémiotique) وشامل. ويندرج هذان النتاجان في تقليد السرد الإيطالي لحوادث القصة، ولا يُقدِّم مضمون السرد مجاناً للجمهور.

في غالبية آداب أوروبا الأخرى، لم يُولِّد التطور، بالطريقة ذاتها، «نماذج» في الأدب ما بعد العصري بل على عكس ذلك، قد تمَّ فيها استقبال بعض النماذج. فعلى سبيل المثال، في الأدب البلجيكي الناطق باللغة الفرنسية: الفرنكفوني، الذي جهل بوجهٍ تامٍّ نوعاً ما الرواية الجديدة وغالبية الابتكارات الشكلية من عام (١٩٥٠) إلى (١٩٧٠)، والذي عزز استقلاله الذاتي مقابل الوسط الثقافي الباريسي. ثمّة جيل كامل من المؤلفين قد باشر علاقة جديدة مع القواعد الأدبية التقليدية. فالنهضة الحالية تتجلّى قبل كل شيء بشكل حرص على اللغة وعلى أساليب سرد الحوادث، في المسرح (مع جان لوفيّه رونيه كاليسكي) وفي الشعر والرواية على السواء. فهناك إذن نوع من تأثير التأخّر في هذا الأدب. فعقب الأشكال الكلاسيكية لجيل يمثله: شارل بيرتان، جورج سيون، ألبير إيغسيارس، كانتستانتان بورينو... إلخ، شرعت الكتابة منذ سنة (١٩٦٨) تشتمل على جميع جوانب الحداثة، في زمن صارت هذه الحداثة الدريئة ذاتها لأيديولوجيا التفكيك التحليلي (Déconstruction). لكن هذا الالتقاء هو الذي يُولِّد الصدمات الإيجابية التي تم تلقّيها مع روايات كل من: بيير مارتينز، مارسيل مورو، جان لوي ليبير.

بعد سنة (١٩٦٨)، كان الأب البلجيكي الناطق باللغة الهولندية متأثّراً بعمق بالميزات ما بعد الحداثة. فالرواية الإيمائية التقليدية أُلحِقَ الاتهام بها مجدداً. فسعى دانييل روبير يختس إلى العزوف عنها مقيماً تمايزاً داخل العمل الكامل (وتتصدى فيه الكتابة لجميع المواضيع القصصية، ومن بينها المُتكلِّم «أنا» لسرد الحوادث) وذلك في: «النثر - المزيف» (حيث يختار المؤلف أن

---

(١) السيميائية: علم المنظومات التواصلية غير الألسنية [المترجم].

يكتب دون أي موضوع). وتختلط الفئة الأولى الرواية والوثيقة والبحث والسيرة الشخصية، لكي تحاول التملص من فصل الأساليب والفنون. أما الفئة الثانية فهي تتوسل بكتابة مستقلة ذاتياً بصورة جذرية وليس لها أي لجوء إلى الحدث، بل هي بذاتها ابتكار يشكّل حدثاً. وهذا الصنف من النصوص النثرية قريب جداً من شعرٍ يكاد يكون فلسفةً.

في البلاد المنخفضة، وعلى العموم، أبدى النقاد رأيهم المتحفظ جداً، رأيهم المتشكك حيال ما بعد الحداثة وحيال التطور الجديد في الأدب. فالفنان ما بعد الحداثة (Postmoderne) هو نهّاب مستودعات التاريخ الهائلة والمفكّر ما بعد العصري موال للتعدّدية Pluralisme وهو فظيع، ومقلل حتى العبث. والأديب ما بعد الحداثة يستخدم شتى الأساليب الإنشائية وشتى الفنون في النص ذاته، ويستشهد دون تردد بأسلافه ويناقش حقيقة اللغة بوسيلة تقنيات عبثية، وعلى سبيل المثال: التضخيم بحدود قصوى لتفاصيل من الحياة اليومية... إلخ. ولكن، رغم كل هذه المواقف، أوشك مذهب ما بعد الحداثة أن يكون الموضوع المفضل لمنظري الأدب. وهكذا، فقد نشر هانس بيْرتنس وثيو دهائن (Theo D'haen) البحث التالي: «ما بعد الحداثة في الأدب» (١٩٨٨). وتشكّل المختارات «أبجدية بارْبابر» (١٩٩٠) مثلاً موفقاً على موقف ما بعد العصريين الفني.

إن مضمون مجلّة الواقعية الجديدة (Néoréaliste) والدادائية الجديدة (Néodada) «بربابر»، تمَّ تنظيمه مجدداً بترتيب أبجدي، وأنجز انتقاؤه وإتمامه على يد المحررين الثلاثة الأوائل للمجلّة. فلا بد للقرّاء أن يختاروا مسيرتهم في المجموعة الضخمة التي تقدّم لهم ما يقارب ٤٥٠ من إسهامات مختلفة جداً، تمّ التوقيع عليها بأسماء معروفة دولياً كمثل: بيكّيت، ساتي، سفيترز، ساندراس، بونج، بورغيس، كالفينو رويترزفارد، دوشان، ماريان مور. وفي هذا المنظور، ينبغي أن نَذكُر الكتابَ الجماعي لكُلٍّ من مارتان بريل وديرك فان فيلدن: «فيتامينات من عمل أمثل» لـ CBA (١٩٨٧) وعلى العديد من البحوث والمقالات وملخصات أدبية وفلسفية، وقد صنّف الكل تصنيفاً اعتباطياً حسب الأحرف الأبجدية الثلاثة الأولى.

قامت مسألة ما بعد الحداثة بدور متواضع بما يكفي في ألمانيا. فإن الفترة التي تبعت (١٩٦٨) اتسمت بالتقليد الوثائقي (ومن بين آخرين: غونتر فالرّاف) وقد استبدل هذا التقليد في عقد السبعينات بما يُدعى بـ«الموضوعية الجديدة». ومن حيث الموضوع الفلسفي، قد جرت مناقشات عديدة حول نزعة ما بعد الحداثة وفي أغلب الأحيان بقصد انتقاد المفهوم في مجمله، ونجد هذا الانتقاد لدى تلاميذ مختلفين من مدرسة فرانكفورت. ولكن، في عقد الثمانينات، نرى في الأدب ظهور «وداع بيِّنٍ للجدلية وللتطورٍ وللتقدم» وذلك مع مؤلفين مثل: بوتو شتراوس. وقد بدأ ينعم بالأهمية كلّ من التخيل المبدع [الفانتستيك] وسرد القصص، إلى جانب المرجعية الذاتية للنصوص.

ونجد ثانيةً هذه النزعات في الأدب السكندنافي. فعقب بعض الهيمنة من مذهب الواقعية الاشتراكية الوثائقية خلال عقد السبعينات، نرى في العقد التالي ظهور نهضة أدبٍ يَمثّلُ بمثابة «شعر». وهناك أدب قصصي وخاصّة ابتكاريٍ يزدهر في الدنمرك مع مؤلفين مثل سفيند إغِه مادسون، بيتر هو يهوولت وبيتر هوئيغ (الذي قام ببدايات أعماله عامِ ١٩٨٩). ويسعنا أن نذكر، بالنسبة إلى النرويج «داغ سولستاد» الذي تخطّى حدود نزعة الواقعية الاجتماعيّة، وخاصّة جان كجارستاد Jan Kjaerstad الذي يضعه مجمل مواضيعه في مركز الرواية ما بعد العصرية الحالية في سكانديناڤيا.

> «كانت الهوائيات شبيهةً بأصداف بلح البحر البيضاء، وبآذان منتصبةً نحو سماء الفضاء. أحد الأمور التي بوسعها، حقاً، أن تغيظ نورويجياً، وهو، عندما يهدم الإعصار الهوائيات بأشكالها الهندسيةَ المكافئةَ Paraboliques. يُحرم البلد بذلك من التلفزيون طوال أيام بكاملها. وفي هذه الغضون، لا أحد يقدر من بعد أن يجهل كون النرويج جزيرة خاويةً، منعزلةً عن العالم كل الانعزال».

من جانب آخر، وفي عام (١٩٨٧) قام كجارستاد، محرر مجلة «نافذة»، بمبادرةٍ لمناقشةٍ هامة حول ما بعد الحداثة في الأدب. وفي الدنمرك،

وجزئياً في السويد، غُرِقَ مثل هذه المناقشة، باديء ذي بدء، بمواقف قاطعة كما في: «مع أو ضد». وفي سنة (١٩٨٦)، نَشرت مجلة ثقافية دانمركية من تبعية ماركسية عدداً تحت عنوان: «ما كان عليه مذهب ما بعد الحداثة؟»، قاصدة بذلك أن هذه الظاهرة المخيفة قد انتهت دونما رجعة حقاً. وإن أصنافاً لتعزيم المُعارِضة للمفهوم بذاته لم تمنع، رغم ذلك، ظهور فن وأدب لهما جم من الغنى، ومنوطين على نحو سافر بنزعة ما بعد الحداثة، ومطورين بطريقة موازية للنزعات التي نجدها مجدداً في أماكن أخرى.

إن ربط التخيل البريطاني بتسمية ما بعد مذهب العصرية أو بتطوره، ظَلَّ على نحو محتمل، أدنى جلاءً بالنسبة إلى أقطار أوروبية أخرى – ولعل ذلك يعود إلى انعزال البلد، عامة، وإلى سبب رؤياه المحافظة تقليدياً، ولا تزال هذه الرؤيا تنهض بدور هام في أدب البلد ونقده. وكانت غالبية الحركات، خلال عقد الخمسينات، تتعارض مع التجارب أو مع التجديدات الحدثيّة. ولَبِثَ قسم من هذه الفكرة على قيدِ الوجود في أيامنا هذه، على أن الأمور قد تطورت في عقد الستينات تطوراً شديداً. ومنذ عام (١٩٦٨)، في بريطانيا العظمى، كما في سواها قد حضرت القوى التحررية في المجتمع والفن حضوراً جلياً تَصاعَدَ وضوحُهُ وطفقت بعض الروايات الإنكليزية، في هذه الفترة، مثل «سارة والملازم الأول الفرنسي» (١٩٦٩) للأديب جوهن فولز، تعالج مسألة الحرية السياسية والجنسية والنصوصية وتعكس هذه التغيرات. واشتملت أعمال فولز، إضافة إلى ذلك، على ميزات مذهب ما بعد الحداثة، إذ غدا الفن ذاته موضوعه الخاص وابتكاره عوالمِ متخيلة بالألفاظ، وذلك بالتوازي مع اتهام قدرة الكلمات على أن تعكس «عالماً حقيقياً».

«إن نهر الحياة، مع قوانينه الغامضةَ، واختياراته السريّة، يجري مخلفاً وراءه رصيفاً بات خاوياً، وطوال هذا الرصيف الخاوي، راح شارل يمشي الهُوينى فهو رجل يتبع الركيزة اللامرئيةَ لمدفع من المدافع تنداح عليه جُثَتَه، فهل هو ذاهب، يا ترى، إلى وفاة وشيكةَ سوف يَرزأُ بها نفسَه هو

ذاتَه؟ كلا. لا أظن ذلك، حيث أنه قد اكتشف، في النهايةَ، ذرة من الثقة في ذاته، يقيناً شخصياً أصيلاً. وبدءاً من هذا اليقين، يسعه أن يبني، رغم أنه قد ينفي ذلك أيضاً بمرارة، ومع أن هناك عبرات في ناظريه لتشهد على رفضه.

ها هو يبدأ يدرك أن الحياة – حيث قد تستطيع سارة بسهولة أن تنهض بدور أبو الهول – ليست رمزاً، ليست لغزاً يستعصي حله، ليست وسواس وجه فريد، ليست التخلي النهائي، عقب المجازفة بضربة نرد خاسرة. بيد أن الحياة، رغم الفراغ، وشيءٍ من اللاملاءمةَ، ونوع من اليأس في قلب المدينةَ عديم الإحساس، هي حياة لا بدّ من أن نَمَلَّها. وأنه يدرك الانطلاق من جديد أيضاً، وقد أمسى محمولاً من قَبل. «المرارة التي يتعذر سبرها، والبحر الأجنبي»».

(جوهن فولز John Fowles، امرأة الملازم الأول الفرنسي)

ثمة مؤلفون بريطانيون عديدون – كريستين بروك – روز، راينر هيبنستال، جوهن برجيه، موريل سبارك، على سبيل المثال – يقومون بتجاربهم في ميدان البنية الوظيفية أو انكفاء المرء على ذاته [أي الاستبطانية: Réflexivité]، متأثرين، مثل فولز، بأدب أجنبي، الأدب الفرنسي، في غالب الأحيان. وهناك كثير من المقوّمات، لِمَا بعد الحداثة، لا تنجم عن الرواية الجديدة بل عن النزعة العصرية الايرلندية – من جويس، المنقول على يد فلانّ أوبريان، ومن بيكيت.

في اليونان، رغم مقاومة نزعة التقاليدية Traditionnalisme الاجتماعية والثقافية، وهي أقوى منها في أقطار أوروبية أخرى أوفر تقدماً على طريق ما بعد التصنيع (Postindustrialisation)، يتمايز الأدب الهيليني الجديد بطابعه، على نحو جذري، منذ (١٩٧٠) عن تيار الحداثة المُهيمنة سابقاً خلال عقد الثلاثينات. لكن، رغم وجود تغيّرات مستمرة، يتميز النثر الهيليني الجديد، قبل كل شيء، بتيار تقاليدي ومتسم بنزعة واقعية بمقدار يكثر أو يقل.

لَبِثَ التطور في البرتغال على منحى النماذج الفرنسية والإيطالية بمقدار أكثر. فالرواية البرتغالية الحديثة لجأت إلى ما يقارب جميع الأشكال التي أخذ بها هذا الفن، وبمقدار ما يُعيد ابتكارها جزئياً دون أن يهدم، مع ذلك طبيعتها التقليدية. فغدت الرواية نتيجة جماليات شتّى. فمن جهة، ثمة جماليات متوارثة من عقدي الخمسينات والستينات (في نزعةٍ واقعيةٍ جديدة، نمط برتغالي لهذه الواقعية الاشتراكية، والوجودية في الرواية الجديدة). ومن جهة أخرى، نهضة التقنيات الناجمة عن الرواية التقليدية، على غرار الميل إلى الحبكة وإلى نوع من النزعة الواقعية المبالغة (Hyperréalisme)، وهي تقنيات تتجلى بفضل الإغراء الذي تمارسه أشكال تخيلية تعيد النظر في النظام التقليدي لمنطق التخيل والقصة الخيالية مثل الفانتستيك [الغرابة العجيبة] والقصص بالشخص المتكلم «أنا» (يوميات، حوليات، إلخ...). وأيضاً في اسبانيا، نَعِمَ الأدب بتطور إيجابي يمضي إلى المنحى ذاته مع نهضة مرموقة للابتكار الفني منذ موت فرانكو وعودة الديمقراطية. فعقب تجارب ما بعد الحداثة التي هيمنت عليها فكرة تتخطى الأدب (Métalittéraire) وكانت تكون متصنعة في الأسلوب Cultisme. ولم تعد التجارب هدفاً بذاتها. فحاليّاً، تبتكر آثار أدبية تخدم تصنعاتُها الأسلوبية مجمل العمل، وبشكل خاص جداً قدرة هذه الآثار على اجتذابها انتباه القارئ. ويهتم النقد، هو أيضاً، بظروف الفنّ والآداب الجديدة، و«الثقافة المشهد» (١٩٨٨) للأديب إدواردو سوبيرات مَثّلٌ موفق على ذلك.

في أقطار أوروبا الشرقية القديمة، كان الوضع، بوجهٍ عام، مختلفاً. أولاً، لأنّ دور الأدب في الأنظمة الكليانية المستبدّة كان دوراً مختلفاً كل الاختلاف. فغالباً جداً ما تسبَّبت المعارضة للأدب الرسمي بنبذ للمعنى وللتماسك. فالأدب التقدمي قد شابَهَ الطليعيّة أو الحداثوية الكلاسيكية أكثر من مشابهته ما بعد الحداثة. وهذا هو الوضع في بولونيا، حيث ظلّت الحداثة مرادفة لـ «بولونيا الشابة». فإن مفهوم ما بعد الحداثة، لا يغطي إذاً المشكلات الأساسية للأدب البولوني في هذه الفترة. والأمر هو على هذا

المنوال في الحركات الأدبية داخل الاتحاد السوفييتي (فأدبه يتركب من عدد كبير من آداب قومية مختلفة) مع أن اللفظة قد استُخدِمت من أجل تجارب بْريغوف وسوروكين، ولكن مع دلالة تختلف عمّا في أوروبا الغربيّة.

إلا أنّ هناك استثناءات لهذا «التباعد» ما بين أوروبا في الشرق وأوروبا في الغرب. فالمعارضة حيال الأدب الرسمي بمقدورها أيضاً أن تتخذ أشكالاً ساخرة وذاتيّة المرجعية، كما في آثار ميلان كونديرا في تشيكوسلوفاكيا. وقد غدا مفهوم كونديرا «لطيشان القائم الذي يتعذر دعمه» على الصعيد العملي، استعارة كلاسيكية لتجربة العالم التي يعيشها الفاعل في منظور وضعٍ لما بعد العصرانية. ولكن من الواضح أن كونديرا ما بعد الحداثة قد تأثرّ هو أيضاً ببيئته الجديدة، وهي في هذا الشأن فرنسا.

أما الأدب الصربي، فشَهِدَ تطوراً مبكراً لأدب يرتدي مظهر ما بعد الحداثوية. فثرى، تحت تأثير يونيسكو، بيكيت، نابوكوف، بورج أيضاً، بروز تيار «للتفكيك التحليلي» وممثلوه هم: دانيلوكيتش، بوريسلاف بيكيك، ميركو كوفاك، ميلوراد يافيك. أمّا التهكم الرومانسي فقد اكتشفه مجدداً الشاعر، الناثر، المسرحي المجري في رومانيا «يانوس سْزيكيلي». وما كان قريباً من نتاجه هو مفهوم «النثر الحكائي» لجيل ينعم بالمزيد من الشباب، جيل بيتر إستر هازي في المجر، وجيل الروائي المجري من تشيكوسلوفاكيا: لايوس غريندل، مع مؤلفه «إطلاق رصاصات» (١٩٨١). ويُبدي الأدب البلغاري نزعة مماثلة. ومع أنّ عقد السبعينات قد تميّز، بصورة خاصة، بالحلول الوسطى الأخلاقية وبمعارضة صامتة، فعقد الثمانينات شهد ولادة أدب يقتني المزيد من البّنية فنياً ونقداً للنظام. فثمة مؤلفون على نمط جوردان راديشكوف، ديميتآر كوروتزييف، إيفايلون ريتشيف، فيكتور باسكوف، يكتبون موالين بشكل سافر لفن مناهض للإيمائية (Antimimétique) بيد أنهم يختلفون عن العصريين، فهم يهتمون أيضاً بالتاريخ والسياسة. وبفضلهم يسعنا الكلام في هذه الأيام عن «ما بعد النزعة الحديثة» أي تجربة نوعية. فالنزعة الواقعية التقليدية، كما هي النزعة الحديثة الكلاسيكية، تعتبران فيها حركتين انقضى زمانهما.

من الواضح إذاً، منذ (١٩٦٨)، أن العديد من السمات الهامة في الأدب الأوروبي يتيسر فهمها على ضوء فكرة وضع ما بعد عصريٌ في التغيير. ومن جهة أخرى، يظهر العديد من الفوارق على نحو واضح، فهناك في هذه الآداب عدد وافر من المقومات لا يطالها هذا النوع من النقد.

إذاً، قد اخترنا من أجل وصفنا تطور الآداب الأوروبية المعاصرة، بعض نقاط المقارنة التي تبدو لنا ممثلة لمناحٍ عامة لها دلالتها ومغزاها في هذا التطور – وذلك في إطار تطلع ما بعد عصري وخارجه، أي إعادة تفعيل سرد الحوادث (Re-narrativisation) وتكرار الأخذ بتفعيل التخيلات في الأدب النثري وكذلك النزعات المختلفة للأدب الأنثوي، و«التخيل الذاتي»، والتغيرات الطارئة في نوع سير الحياة (الذاتية)، والروابط المعقدة التي يحافظ عليها في المسرح النصٌ والسمة المسرحيةٌ للعمل [أي تلاؤم العمل الأدبي مع مقتضيات المشاهد المسرحية: Théâtralité] وتواجد الشعر، في نهاية القرن العشرين، وأخيراً، في جمالية المقتطف الأدبي.

إعادة تفعيل سرد الحوادث، وتجدّد تفعيل التخيلات

تطورات النثر الجوهري

إن الإنتاج الروائي مع الحركات الطليعية والطليعية الجديدة والرواية الجديدة، فقد الاتصال بجمهوره. وخلال العقود الزمنية الأخيرة، بدأ تطور عكسي وهو خاص بالأدب الأوروبي، بل العالمي أيضاً. ولسنا فقط في شأن عودةٍ إلى الأشكال الحكائية المناصرة للواقعية وللتقليدية التي ظلّت مستمرة، كما قلنا سابقاً. وقامت أيضاً (بأشكال فنون وثائقية) ببعض الدور في عدد وافر من الآداب الأوروبية خلال عقد السبعينات. بل الأمر يعني تماماً عودة الفن الحكائي، وتجديداً لاستخدام أشكال أولية لإغراء القصة. لكن هذا قد جرى على نحو موازٍ للحفاظ على عملية توضيح التخيل والتأليف، العملية التي عاد الفضل فيها إلى النزعة الحديثة وإلى مذهب الشكلية Formalisme داخل الروايات. فنحن، لذلك، في حضور نمط جديد من الرواية، (نمط يعيد استخدام صفات الشكل الروائي التقليدي)، على سبيل المثال، إمكانية تركيب بنية وإمكانية تفعيل إغرائه غير أنّ هذا النمط، من جهة أخرى، يتركّز على طابعه الخاص كتلاعب لغوي في تمثيله. وينجم عن ذلك عدد وافر من الأشكال الخلاسية التي تمزج، في آن معاً «مذهب الواقعية» والقصة والأسطورة وما هو مرجعي ذاتي. هذه الأشكال التي تتمنى، في آن واحد، اللجوء إلى تحديد هوية القارئ الانفعالية، وإلى مدى تفعيله، وهي الأشكال التي تجرؤ على نشر العالم «الواقعي» وعلى تمثيله، وفي آنٍ معاً وبصورة نهائية متعمدة وجلية، هي أشكال تجرؤ على كونها منوطة بحدود طابع بنائها الخاص.

الروايات والقصص في الأدب الفرنسي:

ليس من المدهش أن تكون هذه النزعات جلية في الأدب الفرنسي ويرتبط ذلك بالسياق الفلسفي كما بالمفترضات المسبقة التاريخية / الأدبية لتجارب عقد

الستينات. ويتسم سرد القصّة حالياً بتخيل بيّن (لم يُعد مُنَظِّراً كما كان في عقدي الستينات والسبعينيات، مع أن هذا السرد ليس عارياً عن تلاعبات بالأقنعة للكتابات المكرّرة، والاستشهادات التي تعطيه جانباً ساخراً نوعاً ما) وتتمع النصوص بسهولة كبيرة للمطالعة (على نقيض البناءات المعقدة في عقدي الستينييات والسبعينيات). وإلى جانب هذا، من النادر أن يظلّ التخيل مغلقاً عليه في نظامه المرجعي الخاص، ويُقدّم النص بذلك، على نحو مواز، بعض «التفكيك التحليلي». فإن روايات رونو كامو (Renaud Camus) مثل: «رواية ملك» (١٩٨٣)، و«رواية غاضبة» (١٩٨٦)، تهدم دون هوادة وبتلاعب التلميحات، القصة الخيالية التي توشك أن تخرجها على المسرح. أما روايات جان إشْنو: «خط الطول غرينيتش» (١٩٧٩)، و«شيروكي» (١٩٨٣)، و«بحيرة» (١٩٨٩)، فهي روايات بوليسية حقيقيّة، لكنها «لا تقوم بفعلها».

دون العودة تماماً إلى الشكل في القرن التاسع عشر، هناك سعي إلى تأليف قصص جديدة بطرق أخرى، غالباً ما تتسم بمزيد من التهكم والسخرية، على سبيل المثال، بفضل «إعادة كتابة»، مختلفة عن الهزلية الساخرة بروابطها التلميحي واللّعبي بمقدار أوفر بالنص الأصلي. وأعاد ميشيل تورنييه (Michel Tournier) كتابة «روبنسون كروزو» للأديب ديفو (Defo)، وذلك في قصّته: «يوم الجمعة أو غموض المحيط الهادئ» (١٩٦٧). وإن روايات جان – فيليب توسان، وإيشْونوز، تقوم بتفكيك تحليلي «للرواية البوليسية» الشعبية.

يمثّل تطور الرواية التاريخية ظاهرة موازية، فهذا الفن يلقى نجاحاً عارماً لدى الجمهور الكبير. فثمّةَ جان بوران مع «غرفة السيدات» (١٩٧٩)، جان دورموسّون «مجد الإمبراطورية» (١٩٧١)، وفرانسواز ساندراناغور: «ممشى الملك» (١٩٨١)، وميشيل تورنييه «غاسبا، ميلكيور، بالتازار» (١٩٨٠). ومن الممكن أن تعزو الولع بالرواية التاريخية إلى عدة أسباب. فالروايات الطلائعية Avant-gardistes خلال عقدي الستّينات والسبعينات قد ابتعدت عن جمهور الشعب بمنحاها المستغلق والنقدي الذي ظلّت توجهه إلى جوهر الفن الروائي بذاته. وفي الحين نفسه، مضى المؤرخون إلى لقائهم الجمهور ناشرين بحوثهم بشكل قصص. وغالبية هذه الأعمال (على سبيل المثال، أعمال جورج دوبي) قد خلّفت تأثيراً قوياً. وقد حدث، على نحو متزامن، ازدياد عدد القصص الوثائقية، ولا سيما حول

مصاعب حياة القرويين، أو مذكرات أعمال جورج إمانويل كلانسييه «توقف راحة في الصيف» (١٩٧٦). وترتبط هذه الواقعة بتطور الرواية التاريخية وبالعودة إلى حكاية القصة، بل أيضاً بالرجوع إلى الفاعل الذي يتجلّى في السِّيَر، وترجمات الحياة الذاتية بكل أنواعها.

يقوم التمويه أيضاً بعمله جيداً في هذا المضمار. ولم تعد هناك حاجة إلى البرهنة على نجاح الروايات التاريخية «المزيفة»، فإنّ «الكائن والعملاق» (١٩٨٩) للأديب برنار فكونييه رواية تخرج لقاءً مزيفاً ما بين الجنرال دوغول وسارتر. ولم يعد الأدباء يهملون الماضي. وانتشرت هيمنة الاستشهاد بالماضي وأقواله المأثورة، كما غدا من الطبيعي الانكفاء إلى الجماليات القديمة (الباروكية، الكلاسيكية).

بالتالي، ظهرت رواية ما بعد الحداثة كسجل من الدلالات، وهي بذاتها منتجة للدلالات. فلم تعد تسعى إلى إنتاج نوع من المعنى أو الوشاية بغياب المعنى، بل تكتفي بتمثيل الدلالات وبأحلام اليقظة التي تستطيع إنتاجها. وبرهنت الرواية على ابداع عظيم في التلاعب بالمرجعيات الضمنية (Implicites) وبالتلميحات وبالاستشهادات المحوَّرة (Transformées). فإن كتابة الرواية الفرنسية في أيامنا هذه تبدي بذلك دراسة مدهشة – ولعلها أشد إدهاشاً من رسالتها.

لا يجادل مؤلفو روايات ما بعد الحداثة في تَقَدّمٍ نقاد الرواية الجديدة وإمكاناتهم (بإستثناء بعض المحافظين الظافرين لأنهم يحسبون أنّ ثمة انكفاء إلى النماذج القديمة). في الواقع، إن قصّة ما بعد الحداثة تستخدم تقنيات الرواية الجديدة: فالأديب روندو كامو يدين بالكثير إلى روبّ – غرييّه وإلى كلود سيمون (Claude Simon) اللذان يُستشهد بأعمالهما استشهاد عارف بهما. وتعترف دانييل سالّناف، على هذا المنوال، بما تدين إلى ناتالي سارّوت. وهكذا، فمن الممكن أن نقرأ، تحت إضاءة أخرى، الرواية الجديدة من خلال هذه الآثار الأدبية – وأن نرى فيها بروز شيء ما من هذه الرواية، شيء سبق لمؤسسيها أن وضعوه فيها. بيد أنه لم يلاحظ أنّ النصوص الأخيرة لكل من روبّ – غرييّه (Robe-Grillet) في «المرأة العائدة» (١٩٨٥)، ومن ناتالي سارّوت (Nathalie Sarraute) مع «طفولة» (١٩٨٤) تتيح لنا أن نجد من جديد الموضوع الذي تم التفكير في زواله من رواياتهم الأولى.

القصة الخيالية في سكاندينافيا:

برزت إلى ضوء عالم الأدب آفاق مماثلة في سكاندينافيا، وعلى سبيل المثال، برزت سخرية ذاتية تتخطى النصوص (Métatextuelle)، سخرية مُحرِّرَة، وظهرت باكراً جداً في عالم الرواية للكاتب الدنمركي كلاوس ريغبيرغ. وتشتمل آثاره الهامة لعقدي السبعينات والثمانيات أنواعاً أدبية مختلفة كالمقالات النقدية (Pamphlets)، والمعارضات [أثر فني يحاكي فيه صاحبُهُ أسلوب نتاج سابق Pastiches] والدراسات الأخلاقية، واليوميات الحميمة. وإن هذا الرجوع إلى المسرح الحكائي يتبدّى لدى سفيند آجه ماديسن الذي قاطع موقفاً عصرياً منتظماً، بما في ذلك بالنسبة إلى قُرّائه، وذلك مع كتابه «فسق الدعارة والعقاب في غضون ذلك» (١٩٧٦)، وهو رواية مسهبة في مجلدين، تستلهم الأسلوب البوليسي وعلم المستقبل الخيالي على السواء، وذلك لكي يقدّم سرداً حكائياً شاغفاً يستبقي القارئ عاكفاً على مطالعته. وتابع مادسون هذا التطور مع «الإعراب عن سريرة الناس» (١٩٨٩). ويغدو فعل السرد ذاته أحد المواضيع المعالجة بترتيب القصص ترتيباً مبتكراً. فإن مادسون قد خَلَقَ شبكةٍ من الشخصيات تظهر مجدداً (Ré-apparaissants)، شبكة تذهب بنا إلى التفكّر في مقالٍ لما بعد الحداثة وإلى المشروع البلزاكي (Balzacian) في روايته «الهزلية الإنسانية»: (Comédie Humaine).

> «هذا يعني أن العالم الذي ظننتني خلقته، قد خلق على يدك» كذا قال ونفسه منقبضة. ووضع رقعةَ الشطرنج على المقعد؛ ولبث يبدو أنه لم يَعُدْ له البتّةَ رغبةٌ في متابعةِ هذا المشروع الذي، هنيهةً من قبل، جعله دون هوادة ينحو بنظراته إلى الساعةَ الدقاقة. وعقب برهةَ راح يتفكر خلالها في هذه الإمكانية، أجاب 'جاينًا': أنت مخطئ. فالأفكار تُشبه العالمَ والأحلامَ؛ ويلبث وجودُهما هنا وجوداً محتملاً، متى نفتح عيوننا ولكنهما لا يتخذان شكلاً وبقاءً إلا حين تشفعهما بالكلمات. وإن لم يكونا محكيَّيْن، فهما يكفان في الحال عن كونهما موجودين. ولكنْ، سبق لنا أن قلنا هذا مرة، كما أظن، في حينٍ قد مضى».

(سفيند آج ماديسن Svend Âge Madsen، الإعراب عن الناس)

إن تأثير التقاليد الكبيرة؛ ومن بينها ما يخص هـ. س. أندرسن، وكارن بليكسن، يشف على نحو جلي في نتاجين مدهشين للأديب بيتر هغ (Peter Heg): «التمثيل في القرن العشرين» (١٩٨٩)، و«حكايات الليل» (١٩٩٠). وقد قام الروائيون النورويجيون: كيارتان فلوعستاد، داغ سولستاد، جان كيارستاد، بدور كبير حتى عقد الثمانينات. وقام سولستاد بمشوار كامل، من نزعة حداثة «عسيرة الفهم» إلى أدب من مذهب واقعي اجتماعي، وحتى واقعية جديدة ملتبسة مليئة بالخيال، مثل «رواية ١٩٨٧» (١٩٨٧). وقيل عن كيارستاد، ولعله قولٌ مبالغٌ فيه، أن منحى عمله الفكري جعل المؤلفين النورويجيين الآخرين يشبهون بقرات في طور الرعي! لكن من الثابت أنه مع رواياته الثلاث: «الإنسان المزيف» (١٩٨٤)، «المغامرة الكبيرة» (١٩٨٧)، وفي وقت حديث العهد «الحدّ» (١٩٩٠)، قد أنتج آثاراً تحلل تحليلاً دقيقاً إشكالية الفاعل الموضوع لإنسان ما بعد الحداثة فالصيغة الروائية التي تبنّاها استقت بعض العناصر من الرواية البوليسية، مبتكراً بذلك الترقب المشوّق (suspense). فيما بقي يمارس تفكيكاً تحليلياً ذاتياً على الصعيد الأدبي. وفي الأدب السويدي، حاول بير أولوف إنكويست P.O. Enquist، في حين مبكر جداً، تجارب أدبية، متلاعباً «بأصالة» النثر.

الآداب الهولندية والفلامانكية والبلجيكية الناطقة باللغة الفرنسية:

ثمة فريق من المؤلفين، ومنهم فرانس كيلّيندونك، قد تشكل حول المجلة «دي ريفيزور» (أسّست عام ١٩٧٤). واتسم نثرهم بتراكم متعدد الأصوات (Polyphonique) وبالنصية البينية. ولدى مؤلفين آخرين، غدت العودة إلى السرد الحكائي عودة مدهشة، مثلاً، في رواية هارّي موليش الذي سرد حكاية حب ما بين امرأتين: «امرأتان» (١٩٧٥). أما نتاج مآرتنت هارت فهو غزير الدلالة على تجديد الفن التقليدي للسرد القصصي في «سلم يعقوب» (١٩٨٦). وأطالت الروائية هيلاّ هآسّ أعمالها بعدد من الروايات التاريخية الوثائقية، وبحوليات أضفت عليها صفة الرواية حول أصناف لحياة النسوة وكل ذلك قد اعتمد نصوصاً أرشيفية، وكتب سييس نوتيبوم روايات متشربة من افتتان حيال العدم (Le néant) في «سلوكات شعائرية». وراح ي. بيرنليف يشن معركته على الزمان المخيف في كتابه: «أوهام» (١٩٨٤).

إن اللاتماسك في شخصيات القصة وحالة الخوف [من الغد] هما عنصران نموذجيان لثلاث روايات ما بعد الحداثة: «عطلة أسبوعية أوستاند» (١٩٨٢) للأديب ويليّم براكمان، ونجد فيها تلاعباً بالنصية البينية مع الرواية التقليدية عن الأسرة. وأيضاً في: «الصلوات المسائية التركية» (١٩٧٧) للكاتب لوي فيّرون، وهو مؤلف كتب حيث يختلط التخيّل والتاريخ، لأن التعبير الإيمائي الصرف لحقيقة الواقع يظلّ مستحيلاً. وأخيراً، «موريتس والواقع» (١٩٨٦)، للمؤلف جيريّت كرول – وبمقصد ساخر، كتب الأديب رواية مناقضة (Antiroman) بوليسية على منوال روبّ – غرييّه وإيسّونوز.

في النثر البلجيكي الهولندي، يتم التشديد على تجديد الرواية التقليدية وتطويرها، وهي التي تلام على أنها لا تجابه المسائل الحقيقية، مسائل يطرحها هذا الفن الذي يلجأ إلى الوهم الواقعي. أما الرواية الفلامانكية ما بعد الحداثة فهي تغطي فئتين: الرواية السيرة الذاتية، ويبرز فيها خط الفصل ما بين الوقائع والتخيل مطموساً، والرواية الفلسفية ذات الاستلهام الموسيقي، مثلما يتصورها كلود فان دو بيرج، هيرمان بورتو كاريرو، باتريسيا دو مارتيلاره، ستيفان هيرمنس. وكتبَ جميعهم روايات متراتبة [Stratifiés مُلوّنة بشتى العناصر الفنية]. وحاول هيرتمانس في: «فضاء» (١٩٨١) أن يقترح شعوراً بالصفاء ومُعاصَرَة (Contemporanéité) العالم، مُدخلاً في الرواية البنية الشكلية لسوناتات (Sonates) الموسيقار غابرييل فوريّه. وإن الشخصيّات الهامّة في مجموعة قصصه «تخوم الصحراء» (١٩٨٩) يعانون معاناة يائسة ومتعجرفة من جرّاء حياة تعصى على كل عيشة بشرية؛ وأحياناً ما يظلون ثملين من اتساع البُرهة اللامحدود. والروايات الصوفية من تأليف كلود فان دوبيرج، مثل: «حفيف الأعشاب الباسقة في قمة التل» (١٩٨١) قد تم استلهامها عن طريق الألحان المتغيّرة في الموسيقى المتكررة الرتيبة (Musique repetitive). كما أنّ الرواية الثانية للأديبة باتريسيا دو مارتيلاره «الرسام بالألوان ونموذجه» (١٩٨٩)، استقت إلهامها أيضاً من التكرار الرتيب لدى الموسيقار غالدبيرغ دو باخ Goldberg de Bach.

في الأدب البلجيكي الفرنكوفوني [الناطق باللغة الفرنسية]، تركّز الاهتمام على السيرة الحياتية، وبصورةٍ خاصة على شخصيات أجنبية. وكما يسعنا

ملاحظة هذا، يستخدم ميرتينس، على نحو منتظم، سلسلة من أشخاص يشبه أحدهم الآخر تماماً [فهو تِرْم Sosie] لكي يوثق الروابط ببلجيكا. وإحدى الروايات النادرة حول تمثيل بلجيكا للاستعمار «بنية العالم» (١٩٨٩). وقد عبأ جان – لويس ليبير «الأنا الآخر» [أي الصديق الموثوق Alter ego] أي أناتول أتلاس، بقصد أن يجعله يحرر روايته المدهشة «ضوء البدر على حياة الشاب المتسامح» (١٩٩٠). وبوسعنا أن نقرأ في هذا المنظور «الفيلق الأسود» (١٩٧٢)، و«أوديب على الطريق» (١٩٩٠) للروائي هنري بوشو، فالروايتان تشيران إلى أنّ كاتب الدراما «جنغيزخان» (١٩٦٠) قد أفلح في بثّه نفحة جديدة في إشكاليته الساحرة حول السلطة، عند إنكفائه إلى بعض الشخصيات الغامضة جداً. فإن شخصية إيلفيس بْريسلي تهيمن في «شاب جسيم بدين» (١٩٧٨)، وهي رواية أوجين سافيتسكايا القصيرة. ويهتم هذا الأديب، في آثاره الأخرى، باللايقين وبالضعيف، وبالغشاوة والقرار، تماماً كما في «مذكرات ملاك غرّ أخرق» (١٩٨٤) للكاتب فرنسيس دانمرك (Francis Dannemark).

وهناك جانب «قَصِيّ» آخر مجدداً في التسرّب الكلاسيكي القديم للفرانكفونية البلجيكية، صوب الهيمنة الباريسية، وفيما بعد، نحو العالم الجرماني – غير الفلامانكي، لأنه يظهر كعدو، بل هو ألماني. وقد وجد هنا ميرتنس من جديد غوتنغريد بِنّ. وهنا أيضاً وضع تييرّي هومون مؤلفه «حافظ الظلال» وهو رواية حول التفكك المُعمَّم. أمّا «الأخوة الثلاثة» (١٩٨٧) فهو رواية رونيه سْوِينن الذي يروي قصة أُسرة من منبت نمساوي/ مجري. وليس في الإمكان فصل العمل الموسيقي الكثيف للمؤلف غاستون كومبير عن الرومانسية الألمانية في «سبع آلات من أجل الحُلم» (١٩٧٤)، حتى «أنا الموقع أدناه، شارل الجسور، دوق بورغونيا» (١٩٨٥).

الأدب النثري في أوروبا الجنوبية:

يتسم النثر الهيليني الجديد، على نحو خاص، بتيار يظلّ بالأحرى تقليدياً و«بالواقعية». ويعالج، بصورة عامة، أحداثاً وظواهر خاصة قد دمغت بطابعها التطور الاجتماعي / الثقافي اليوناني منذ الحرب العالمية الثانية.

وتتميّز التقنية السردية الحكائية بالتراص والتوازن، وتُشدِّد على أهمية الإشارات المرجعية وأهمية الراوي المطلع على كل شيء (Omniscient): توليس

كازانْدزيس. وهناك تيار آخر يوصي بالانقطاع عن المعايير، لأن الأدب بمقدوره أن يرفض كل شكل لتدوين القوانين. وبذلك يتمّ الحصول على أسلوب روائي هجين، من حيث العلاقة المزدوجة: التخيل / التاريخ، وهي علاقة تقيّم التمايز ما بين نموذجين من الروايات. فمن جهة الرواية، المقالة والوثيقة واليوميات (عن السفر والحياة الحميمة) والمراسلات والمحاكاة الساخرة بالنصوص الأدبية، وبصورة طبيعية، الفنون التاريخية حيث يُشدَّدُ على انصهار الكتابة والنوع الفني، وعلى الخطابة البينية، [Interdiscursivité، ما يخص الخطاب أو المنطق على صعيد البينية] للأديب بختين (كما هو الأمر لدى كل من: ثاناسّيس فالتينوس، ج. أريستينوس، ج. بانو). ومن الجانب الآخر، تفرّد الكتابة، الاستقلالية الذاتية لترتيب «كونيّ» (المقال المتجاوز للإنسان Trans-humain/ نهاية الأسطورة)، إذاً ابتكار «حوادث / نصوص» (جيورجيس جيثيموناس، د. ديميترياديس، أ. نبليغيورغي، إ. سوتيروبولو).

أما في البرتغال، فنشهد منذ نهاية عقد الستينات، تنمية نزعة تجريبية مفتونة بمادية النص، متأثرة جداً بالبنيوية Structuralisme، لكنّها احتفظت في الحين ذاته، بميل أنصار السوريالية إلى الحرية المجازية والخيالية في اللغة. كما فعل نونو براءاتا في: «الليل والضحك» (١٩٦٩)؛ وماريا غابرييلا يانسول في: «كتاب الجماعات» (١٩٧٧)، و«قبلة أعطيت فيما بعد» (١٩٩٠)؛ وماريا فيلهودا كوستا في «ماينا ميندِس» (١٩٦٩)، و«المنازل الداكنة» (١٩٧٧)، و«لوسياليما» (١٩٨٣). وهيمن على الرواية البرتغالية العصرية موضوعان هامان: الحرب الكولونيالية أو الاستذكارات المُبهمة من قارة إفريقيا، التي تردد إليها أشباح استعمارية، وقد استذكرها الكاتب لوبو أنتون في «ذاكرة حقودة» (١٩٧٩)؛ وخوسيّه مانويل ميندِيس في: «سدد سلاحك» (١٩٧٨). وأقدمت الأديبة أولغا غونتالفيس على معالجة موضوع الهجرة التي أفرغت البرتغال من سكانه خلال عقد الستينات وذلك في «غابة بريم» (١٩٧٥). كما وصف الهجرة أيضاً خواؤو دِهم يلو في «أناس سعداء بين الدموع» (١٩٨٨)، و«مؤخرة يهوذا» (١٩٧٩).

«هناك، بيْنا أمواتٌ، طوال سنة، لا من مَوَات الحرب التي غالباً ما تُخلي جمجمتنا من مضمونها، في قرقعة صاعقة، وتُخلّفُ حول

ذات كلٍّ منا صحراء تفككت أوصالها من جراء التحسر والأنين، كما تُخلِّف خليطاً من ذعر وطلقات نارية. بل بيّنا أمواتاً من سكرة الموت، من الاحتضار البطيء والمُغمّ، فهو يعذب ويؤلم. ألا وهو احتضار الانتظار والترقب طوال أشهر، وترقب الألغام على الدرب، وترقبٌ بِرِداءِ المستنقعات، والانتظار، والعودة اللا محتملة / بالمزيد من المقدار كل مرة، والعودة والأسرة والأصدقاء في المطار أو على الرصيف، وانتظار البريد (....)».

(خُوأوو دِهم يلو Joao de Melo، مؤخرة يهوذا!)

إن الواقعية السحرية أو الفانتستيكية [الوهمية العجيبة]، التي نجمت عنها رواية ما، تاريخية عصرية، هي إحدى المذاهب الأوفر أصالة في القصة الخيالية المعاصرة لدى البرتغال. وبمقدورنا أن نربط ثلاثة أسماء بهذه الظاهرة: خوسيْه ساراماغو الذي كرّر بعض الميثولوجيات المنتجة جداً في تاريخ البرتغال، من أجل نقلها إلى غير مضمارها، وتكرار كتابتها في روايات أصبحت أفضل ما يباع من الكتب وأروجها؛ ثم ليديا يورْغيْه، منذ كتابها الافتتاحي «يوم المعجزات» (١٩٨٠)؛ وأخيراً، ماري ودِه كارفالو الذي صنع لنفسه اسماً بصفته كاتب حكايات. ونشهد أيضاً النهوض بقيمة الرواية التقليدية والرواية التاريخية ورواية السيرة، وقد أُنيط ذلك بميل ما للجمهور إلى النزعة الواقعية المفرطة (Hyperréalisme) لدى أميريكو غويْريرو دِه سوزا، وباولو كاستيلهو.

هناك، في ايطاليا، إلى جانب روايات كالفينو وإيكو، نزعة عامة تَوطّدت أقدامها، وهي نزعة «كلاسيكية». فعقب «هدم» الرواية الذي سبق أن اقترحه الطليعيون الجدد (Néo-avant-garde) في عقد الستينات، قد غدا السرد الحكائي، من جديد، مفضّلاً في الرواية التي تنحو إلى اتجاهين هامين: إلى منظور أنثروبولوجي [يبحث في منبت البشر وأصولهم] في «قماشة القربان» [المقدّس] (١٩٧٥) للكاتب باولو فوليوني؛ ومن إلسا مورانته: «القصة» (١٩٧٥) – وإلى منظور آخر نموذجي استبدالي (Paradigmatique) [أي نموذج أمور تراتبية أو استبدالية] في «قضية مورو» (١٩٧٨) للمؤلف ليوناردو سكياسكيا ولزميله جيوزبي نونتيغيا اللذين عكفا على استخدامهما بنية الحبكة البوليسية. وعقب كل حسبان، يقوم الأدب السردي الحكائي، بحجة الإتيان على ذكر أوضاع تاريخية

متنوعة، باتهامه عالم أيامنا هذه، وتبدو هذه النية أنها تفسر نجاح انطلاقة الروايات التاريخية. وسعى في هذا المنحى أوفر المؤلفين شباباً، دانييله جيونيتشه في «ملعب فيمبلودون» (١٩٨٣)، و«الأطلسي الغربي» (١٩٨٥) كما يعلمون حول العلاقة بين حياة / أدب، أما انتونيو تابوكشي فيستخدم التقليد الأدبي كمادة أولية فورية في بحثه عن ذاته وذلك مع: «لعب القفا» (١٩٨١)، و«خط الأفق» (١٩٨٧).

إن الفن السردي القصصي هو الذي يبدو الأغزر إنتاجاً، في أيامنا هذه، وأيضاً الأوفر تجديداً في اسبانيا. ويُشبه تاريخ تطوره كثيراً تاريخ التطور الذي جرى في فرنسا والبرتغال وايطاليا. فقد تم الانتقال من التجارب الشكلية الجذرية خلال عقد الستينات (Novisimo) حتى الرواية الهمجية في هذه الأيام – خليط من مذهب الواقعية التقليدية ونزعة الحداثة التجريبية – مع التقيّد بالصفات الهامة للرواية التقليدية، ولاسيما في علاقتها بالقارئ – على غرار ما فعل ادواردو ميندوزا في نتاجه الأساسي مثل «الحقيقة عن قضية سفولتا» (١٩٧٥)، و«مدينة المعجزات» (١٩٨٥).

أما مانويل فاسكيز مونتالبان فهو أحد الأوائل الذين استخدموا شكل الرواية البوليسية مع «الوشم» (١٩٧٥) حيث يرتدّ إلى تخيل شكل له المزيد من التقليد ويقدّره الجمهور. فرواياته حوليات للتاريخ الإسباني، حوليات تقدم بأسلوب حبكات بوليسية، نجد في مركزها الأوصاف والتفكرات التي يقوم بها البطل حول المجتمع. وفي الحين ذاته، يظل فاسكيز مونتالبان (Vasquez Montalban) أحد أشهر الصحفيين الإسبان. وعلى شاكلته، قد أثرى العديدُ من الصحفيين الروايةَ بمعرفتهم الذهنية الإسبانية (روسا مونيرو التي عالجت العلاقة: رجل / امرأة). وانتونيو مونيوز – مولينا قد ابتكر، مثلما فعل روائيون آخرون كثر من جيله، بطلاً منعزلاً. فعالم الذكريات، والمشاعر الحميمة والتفكرات الشخصية غدا بذلك مادة السرد الحكائي بذاتها في كتابه «الشتاء في ليشبونة» (١٩٨٧) و«بيلتينيبروس» (١٩٨٩). ويتسم ازدهار النثر الحكائي، في الأدب الأسباني، برجعة عامة، في سياقات جديدة، إلى فنون الأدب ومواضيعه التقليدية. في الرواية البوليسية، مثلاً، بل أيضاً الرواية الشبقية. وظل التاريخ مصدر استلهام، ويتسم بتأثير مؤلفين أجانب مثل ماغريت يورسونار وأومبرتو إيكو.

بريطانيا العظمى ما بين التقليد والحداثة:

هناك نزعة هامة في القصة الخيالية البريطانية خلال هذه السنوات الخمس والعشرين الأخيرة وهي تمثّل نتاج خلطٍ ما بين التقليد والحداثة، وقد قال مارتان أميس أنّه يكتب على غرار روبٌ – غريّيه وجان أوستن. بيد أننا نجد في نتاجه وعند البعض من معاصريه (مثل: جوليان بارنس، غراهام سويفت، بيتر أكرويْد، إيابن بانكس إيان ماك إيوان) علاقات لحيوية جديدة. وهي أنني توجهاً إلى مذهب الحداثة التقليدي منها إلى ما بعد نزعة الحداثة الجذرية. وباسم أنوثتهن حَرَّرتْ إيفا فيغس وانجيلا كارتر وغيرهما مقالات جديدة. وقُمنَ بنسف الأعراف والتقاليد. وثمّة دواع أخرى في السياق البريطاني تشير إلى أن المؤلفين البريطانيين ينحَون إلى مذهب ما بعد الحداثة. ولا تطرأ النزاعات الثقافية واللغوية فقط ما بين بريطانيا العظمى وجيرانها، بل أيضاً، وخاصة، داخل هذا البلد عينه، وما بين الأقليات السكوتلاندية والايرلندية، والغالية، وأقلية المستعمرات القديمة، والهند وجزر الأنتيّ، وداخل الثقافة الإنكليزية المسيطرة.

إن الهيمنة الاقتصادية المتنامية لجنوب شرق إنكلترا، وهو الجنوب الحضري والمحافظ، قد أنمت شعور الانعزال الثقافي والسياسي لغالبية الأقليات هذه، التي لبثت تطور رؤيا نقدية للسلطة وتعارض أعرافاً شكلية تدافع عنها الثقافة المهيمنة. وبات التجذير الشكلي لهذه الثقافة نتيجة جلية في سكوتلاندا خلالَ أعمال ألاسْدايْر غريّ وجيمس كيلمان. وتبدو النزعة الواقعية التقليدية غير كافية للأديبينِ سلمان رشدي أو تيموتي مو، لكي تنقل روايتهما للتجارب الكولونيالية البريطانية. فهما يتوسلان بالنزعة الواقعية السحرية أو إلى استراتيجيات مُجددة. وتشير علامات عديدة إلى أن هذه النزعة، علاوة على التقليد والعُرف والواقعية، نزعة سوف تستمر خلال السنوات القادمة، وذلك مع منحاها إلى نوع يتسم بالمزيد من الراديكالية وما بعد الحداثة.

ألمانيا والآداب في أوروبا الوسطى والشرقية والبلقانية:

خلال عقد السبعينات في ألمانيا الغربية، سيطر الأدب الوثائقي، وافداً بصورة خاصة، من «المجموعة ٦١» (ماكس فون دِر غرون). وقد أشهر

غونترفالراف (Günter Wallraff) نفسه من جرّاء نهجه الخاص، نهج «الخلود». وعمل على أن يُستخدم بصورة متسترة في مكان ما قاصداً العمل فيه في ظروف الشغل الحقيقية للمستخدمين. ومن ثمّ سجّل تجاربه في روايات وثائقية. وإن مجموعته المحرّرة عام (١٩٦٦) مجموعة أقاصيص (نحتاج إليك!) قد نشرت للمرة الأولى سنة (١٩٧٠) في كتاب للجيب وتحت عنوان «تحقيق صناعي». وسجّل فيه، تسجيلاً مرموقاً، قساوة الشغل المتسلسل، وتأثيرات التصدي المتواصل للمناخ، ومن بين أمور أخرى، مخاطر حوادث الشغل. وإذ لبث الكاتب متشبثاً بتجارب «صحيحة» يوردها بالشخص الأول المتكلم [أنا]، غدت أعماله قريبة جداً من السيرة الذاتية. ويُعَدُّ مؤلَّفه «تحقيق صناعي»، نشر في عام (١٩٧٧)، تحقيقاً آخر حول فترة الشغل داخل الصحيفة الألمانية «بيلد»؛ ثم وصف تحت عنوان «رأس رجل تركي» التجارب التي عاشها - بعد أن جعل الناس يعتقدون أنه مهاجر تركي - عندما اشتغل كمُستخدم لدى مؤسسة ماك دونالدز، ومثّل كوباي لتجربة عقاقير جديدة، كعامل غير شرعي على ساحة ورشة كبيرة، وكمنتدب مؤقت في شركة تيسّن. وإن مشروع الأديب فالراف يشير إلى الطريقة التي يمكن أن يُستخدم بها الأدب والمؤلفون استخداماً «يتجاوز مضمار الأدب» translittéraire. ولكن في ختام عقد السبعينات، برزت ذاتية جديدة، ونحا الاهتمام بصورة خاصة إلى أدب يُقيم صلةً باتت قليلة الارتباط بالواقع الحقيقي. وفي نهاية الثمانينات، راح الأدب يتجه، مع بوتو شتراوس، إلى موجة جديدة من تفعيل القصة الخيالية، وذلك على نحو موازٍ للتيارات الرئيسية في بقية أوروبا الغربية.

كان الأدب، في ألمانيا الشرقية، وبصورة طبيعية جداً، في وضع يختلف تمامَ الاختلاف. فالعقيدة الرسمية لمذهب «الواقعية الاشتراكية» كانت توصي على الصعيد الشكلي بالواقعية التقليدية لدى الأجيال السابقة، وقد ثبت في هذه النزعة ما هو جوهري في الأدب. ولكن، انطلاقاً من وضع الأدب قانونياً، أي بصفته «ناطقاً بالرأي» في جدال اجتماعي، ناطقاً تطاله الرقابة أيضاً، نشهد ظهور أعمال أدبية تنهض بدور هام في مناقشة هذا البلد الفكرية. وأحد الأمثلة على ذلك، الأديبة كريستا وولف (Christa Wolf) راحت أيضاً

تحاول بعض التجارب مع الشكل التقليدي. لكن، حتى في هذا الإطار، قام بعض المؤلفين مثل غيْرتي تيتزنير (كَارِنْ ف، ١٩٧٤) يتكلمون بقناعة وسلطة عن إشكالية الفرد البشري.

في أوروبا الشرقية، كانت عملية التجريب تكتسب المزيد المطرد من المكانة. ويسعنا أن نشعر، في الأدب الكرواتي، بتأثير بورغيس لدى غوران تريبوسان وبافاوو بافيتشي ودوبرافكا أغريسيك، وبشكل تملكهم من جديد القصة الخرافية والتوجه إلى ما وراء النص الأدبي (Métatextuel) توجُّهاً جديداً وأصيلاً نحو التقليد الأدبي والقومي والدولي. وهذه هي بدقّة الفنون المجاورة للأدب (Paralittérature) (رواية المغامرات، الرواية البوليسية، الرواية الواعظة) والتي تستقطب انتباه هذا الجيل. وإنّ تحوّل هذه الفنون التهكمي والهزلي الساخر قد طرح مسألة الحدود ما بين الأدب الجيد والأدب الفاشل.

أبدى الجيل البلغاري، لما بعد الحرب هو أيضاً، إشارات للعودة إلى سرد القصّة. فوضع جوردان راديتشكوف روايةً، مُطلِّعٍ على كل شيء في مركز تأليف متسلسل للأقاصيص. وطفق فيكتور باسكوف في روايته المدهشة «موشح غنائي من أجل جورغ هونيغ» (١٩٨٨) يؤكد أنّ الفنّ وسيلة الخلاص الوحيدة في مجتمع مصاب بمرض نزعة المنحى إلى المادية Matérialisme. وراح كل من تاديوش كونفيتسكيّ البولوني وأندراس سيمونفي في المجر، ينحو بالقصة صوب مصادر الماضي الفردي والماضي القومي. فهذان الماضيان يختلطان في أغلب الأحيان، كما يحدث هذا الاختلاط لدى المجري إمْريْه هيرتيسز مع (محروم من المصير، ١٩٧٥)، وبيتر لينغييل؛ ومؤلف (إمّيكيراتوك كونيف، ١٩٨٦). وللأديب بيتر ناداس رواية من ثلاث حكايات، وهي مذكرات لثلاث فترات مختلفة - الحاضر، الماضي الحديث العهد والقرن الأخير.

في تيار خاص من الأدب السوفييتي، ذابت الرواية في نثر استخدام الجمالية الرسمية بصفتها مادة أساسية لكي تجعل النثر يعاني من «تحرّق مُيِّت» (Sorokine). بيد أنّ شكل الرواية التقليدي هو الذي هيمن على الأدب السوفييتي خلال عقد الثمانين، أكان منشقاً (روايات سولجينيستن) أم أدباً رسمياً. واتسمت سنوات السبعينات بنجاح الرواية التاريخية. وقد تجدد هذا النجاح عن طريق

حركة «إعادة البناء» (Perestroïka) مع تخصيص جديد للماضي (ريباكوف). وإزاء هذا التيار، تميّز فاسيلي بيلوف (Vassili Belov) وفيكتور استافييف، بتمجيد الحياة القروية الروسية التقليدية والأبوية القديمة، وبالمعارضة للطابع الانحطاطي في الحضارة «الاشتراكية» العصرية. وكان الأديب فيكتور أحد زعماء المنحى الأدبي السّيبيري، وهو الأدب الذي برز في عقدي الستينات والسبعينات، عقب فترة طويلة من النضج الصامت. وإن أعمال الكتاب السيبريين، الأصيلة بوجهٍ خاص، قد تُرجمت بوفرة كبيرة في الغرب، وتم الاعتراف بأدبائهم، وبسرعة شديدة، لشخصيات مميزة للنثر الروسي المعاصر. وارتقت مكانة سيبيريا في الأدب الروسي إلى مكانة الدور الذي قامت به هذه المنطقة في الثقافة الروسية، فهي الإقليم الوسيع الفسيح جداً عند أبواب العاصمة موسكو، والذي يلهم بأدغاله وسهوبه الشاسعة شعور المرء بحرية لا تخوم لها. غير أن هذا الإقليم ظلّ أرض عذاب يعصى الإعراب عنه، بل أيضاً رمز الغولاغ (Goulag) [نظام الاعتقال في روسيا]، وهي التناقضات التي نجمت عن تطورها المفروض عليها والتي تمزق الأجيال الجديدة. وهناك أيضاً نزعات أخرى قد ثبتت مسيرتها مع نثر وجودي[1] (Existenliel) «عصري» بمقدار أوفر (فلاديمير ماكانين)، وتيار موال لتحرّر النساء (ليودميلا بيتروشيفسكايا)، وآخر ينزع إلى السخرية الهازئة حسب تقليد غوغول (Gogol) كما فعل فلاديمير فوينوفيتش، إيوز غليشكوفسكي.

إنّ فن السرد التشيكي، رغم تفرعه إلى ثلاثة فروع - رسمي، لا شرعي، منفي أو مهاجر - ظلّ يتابع تجدّده المدهش وأنعش جوزيف شكفوريكي تقليد كاريل تشابيك وأثره بمعطيات أنغلو ساكسونية لكي يقدّم سلسلة من سيرة ذاتية قوية، ومن روايات وقصص سيكولوجية، سيروية، تكاد تكون بوليسية، وبحجّة التغني بالحياة اليومية، لجأ بوهوميل هرابال Bohumil Hrabal إلى سرد متقن جداً للحكايات كما في «أنا من خدمت ملك إنكلترا» (١٩٧٥)، و«عزلة ذات ضجيج مفرط» (١٩٧٦). أما ميلان كونديرا، فقد سعى إلى طرق جديدة في الرواية الفلسفية المعاصرة. ولبث

(١) يعني مجرد الوجود، لا مذهب الوجودية [المترجم].

الوضع الهش مواتياً لإنتاج فنون أدبية موجزة حسب التقليد الكبير لكل من نيرودا، هاشيك، تشابيك فثمّة القصة، الأقصوصة، رواية مسلسلة، وقد خصّها بالعناية كلٌ من: هربال: كونديرا، شكفوريكي، كليما. وغدا لوودفيك فاكزليك معلماً لا يطاله الجدال للروايات المسلسلة التي زوّدها ببنيّة صغيرة (Microstructure) من الشعر ودلالة المعنى.

لكنّ الصلة، بوجه دقيق، ما بين تطورات أوروبا الغربية وأوروبا الشرقية، هي التي تبدي كل أهمية الطُر حيث يتطور أدب معين من الآداب. وفي سياقات أخرى، غدت وظيفة الأدب مختلفة. وإنّ انهيار الستار الحديدي سوف يعني، دون أي شك، تبادلاً أدبياً على مزيد من الحيوية وعلى «تزامنية» أوفر ما بين النزعات الخاصة بكل من الأقطار الأوروبية.

الأدب النسائي Féminin

الأدب النسوي[1] Féministe

خلال الفترة هذه وفي كل مكان تقريباً، تطور أدب نسائي نوعي، وهو من حيث تصميمه يشكل مضماراً على حدة. وطوال عقد السبعينات بالذات بدا هذا التطور على أشدّ تميزه. فهناك أدب بكامله قامت نساء بكتابته، وغالباً ما اتخذ كموضوع له تجارب نسوية. وعلى نحو موازٍ، نشر أدب موالٍ لمذهب التحرر النسائي Féminisme، مناضلٍ ويعارض الأدب (الذكوري) الآخر، وقام هذا الأدب الأنثوي على أساس تصوّر نوعية للكتابة النسائية.

إن نقطة انطلاق هذا الأدب النسائي كانت، في غالبية الأوضاع، استيعاب (Prise de conscience) الجور على المرأة في التوزيع التقليدي لأدوار الرجال والنساء. وعندئذٍ أصبح هذا الجَور، بصورة جدّ طبيعية، الموضوع الرئيسي للنتاج النسائي. فتوخيْنَ بالتالي إعادة تعريف الأدب النسائي انطلاقاً من مُجمل هذه المواضيع وحسْب. وقد رأى آخرون في الكتابة النسوية نوعية متكيّفة جينيّاً. وعلى نحو إجمالي كان تجديد عالم الأدب النسائي بأنّه قضية لم تلق بعد حلها بصورة مُرضية. ولعله من العبث أن نرتّب في فرع الأدب النسوي كل نتاج تكتبه إحدى النساء. فقد تغدو نتيجة ذلك تمييزاً عنصرياً لهذا الأدب، فيؤول الأمر تماماً إلى نقيض المقصد الذي أعلنه بيان النسوة الأديبات. وطُرحت هذه القضية، علاوة على ذلك، في كل مكان تمَّ التجابه فيه حولَ الهومشة المتعمدة لعنصر بشري يُفترض أنه ضحية الجور والقهر.

---

(١) مذهب تحرير النسوة من تسلط الرجال وهذا المصطلح فلسفي / سياسي [المترجم].

أقامت دوريس ليسّينغ، وإيفا فيغْس، وإماتونان، وكاتبات غيرهن على تمرّسهن في الأدب النسائي فجعلن منه أحد المضامير الأوفر حيوية والأغزر إنتاجاً في التطور الراهن للأدب البريطاني.

«نساء حرائر»، كذا قالت (أنّا) بلهجةٍ غامضةٍ. ثم أردفت بغضب لم تعهد لها صديقتها (مُولّي) مثيلاً له، فاستحقت بذلك نظرة ثانية متفحصةً: إنّهم لا يزالون يحدّدون تعريفنا – وحتى مَنْ هنَّ الأوفر تطوراً – حسب تبدّل علاقاتنا بالرجل».

«وهذا غلٌّ بما يكفي؛ أليس كذلك؟» هكذا أجابت بحدّة مولي؛ ثم تداركت الأمر بسرعةٍ حين شاهدت نظرة (أنّا) المندهشةَ: «في النهاية، من الصعب أن نتحاشى ذلك.» وخلال الصمت الوجيز التالي تفادتا نظراتهما المتبادلةَ، إذ رأتا أن انفصالاً خلال سنةٍ كاملةٍ بات طويلاً مديداً، وحتى بالنسبة إلى صداقةٍ قديمةٍ على شاكلةِ صداقتهما. وأخيراً، صرّحت مولي متنهدة: «حُرّات! أتعرفين يا ذُرى في كنت أفكر فينا، هناك؛ وقد خلُصتُ إلى النتيجةِ بأننا امرأتان من عرقٍ جديد تماماً. ولابد أن يكون هذا الوضع حقيقياً، أليس كذلك؟».

(دوريس ليسينغ Doris Lessing، دفتر الملاحظات الذهبي)

نهض الأدب النسوي الهولندي بدور هام في منحى هيلاّ هآس (Hella Haasse). والفلسفة والالتزام الاجتماعي وأسلوب في سرد القصة قلّما يلبث تقليدياً ويمثّل كل هذا ميزات تمهر بوسمها نتاج الأديبة اندرياس بورنيْه، الفيلسوفة، الملتزمة بنزعة المذهب النسوي، الأستاذة الجامعية في علم الجريمة؛ وقد أفصحت عن شكّها في قدرة اللغة على وصف حقيقة الواقع وتحليله وذلك في سلسلة من الروايات الفكرية والأفلاطونية الجديدة (Néoplatonicienne)، مثل «الرجل إلى سيتير» (١٩٧٦). وقد برهنت أيضاً على التزام اجتماعي قوي جداً يناهض تسلط الرجل على المرأة

(Machisme)، والنزعة المناوئة للسامية [أي الصهيونية]، والتكنوقراطية، وذلك في مقالات أدبية وأعمال بحثيّة. لكن، ليس في الإمكان وصفها بمناضلة نسائية بالمعنى الفلسفي السياسي للكلمة على غرار أدبيات اشتراكيات، وكما فعلت أنجا مولنبيلْت في ما يتجاوز العار «حكاية شخصية» ١٩٧٦. ونشرت هانّيس مايذكيما اسم مذكر منتحل لــ: هانميلِه ستامبيريوس بعض الانتقادات لكتب، وبعض الدراسات النظرية حول الأدب، لكنّها معروفة، قبل كل شيء، كمؤلّفة روايات وأقاصيص نسائية كتبتها بأسلوب إنشائي موال للنزعة الطبيعية (Naturaliste). وكانت ماينكيما المؤسسة المشاركة للمجلة النسائية الأدبية الأولى في البلاد المنخفضة، وهي «كْريز أُلّيس» (١٩٧٨-١٩٨٧). وعلى نحو مستقل عن الأدب النسائي، هناك عدد متنام من النسوة الأديبات المستقلات (كمثل: دِيسّادِه لوو، وهيرمِينة دِه غرآف).

إن ثلاثية الكاتبة النوريجية هيربيورغ فاسّمو «المنزل ذو الشرفة الزجاجية العمياء» [دون نوافذ] (١٩٨١)، و«الغرفة الخرساء» (١٩٨٣)، و«سماء فلقة الحساسية» (١٩٨٦) قد تبنت شكلاً له المزيد من النزعة الواقعية (Réalisme). وقصة الطفولة هذه تمضي إلى البعيد البعيد في وصف ارتكاب المحارم (Incestes) ووصف الذهان العقلي الذي يستتبعه ارتكاب المحارم. وهناك الروائية الفنلندية المعروفة باسمها المنتحل «روزا ليكْسوم»، وقد قدّمت وصفاً للأنوثة في أسلوب قاسٍ بمقدار بالغ، أسلوب قد يُنسب تقليدياً إلى الكُتّاب الذكور. وفي الدنمرك، تنتمي روايات جيتّ دْريوسن، وكيرستِن توروب إلى الأدب النسائي، دون أن تدافع عن وجهات نظر نسائية نضالية. ومن الصحيح أن وجهات النظر هذه قد ازدهرت خلال عقد السبعينات، لكنّها رغم أهميتها من حيث «سياسة الجنسين»، احتفظت بمدى أدبي قلّما يبدو أنه قد استمر. وابتكرت كيرستن توروب، في منظور نسائي، قصة مُسهبة تشبه دراسة للعادات والأعراف وذلك مع «الفردوس والجحيم» (١٩٨٢).

في أوروبا الوسطى والبلقانية، قلّما يبدو الوضع متجانساً. ففي بعض الأقاليم (سيربياً، مثلاً) لربما عتّمت الآفاقُ النسائية على مساءلة أوسع عمومية عن الحرية. وفي أماكن أخرى، ولاسيما في الجمهورية الديمقراطية الألمانية،

شكّلت النسويّة (Féminisme) طريقة مفصّلة في هذا الحقل. وقد تأرجح مذهب الأدب النسائي ما بين الجانب «السياسي» والجانب الاجتماعي و«الجمالي» في مجال ابتكاره. فالكتابة النسائية، في كرواتيا (وخاصة أعمال فيسْنا كْرميوتيك، وإيرينا فرِكْليان، وسلافينكا دراكوليك) تتميز بنفحة تضفي الشعر على اللغة، وبنزعة تدخل الخيال في مادة السيرة. وفي المقابل، لم تظهر أية حركة أدبية نسوية حقيقية في الأدب المجري، وبقيت الآثار الرئيسية من تأليف أنّاكيسٍ وكاتالين لاديك التي تعيش في يوغسلافيا.

أما في بولونيا، فكان تحرير المرأة، في البداية، أحد الموضوعات ذات الحظوه في الحداثة (Modernisme) البولونية الكلاسيكية. ولكن، عقب الحرب العالمية الثانية، تضاءلت أهميته من جرّاء الظروف الاجتماعية / السياسية الجديدة. وفي الشعر البولوني، طوّرت أنّا شفيرشتشينسكا(Anna Świrszczyńska) الحيز العاطفي للمرأة، في ديوان وحيد لها (١٩٧٨) (*). ووجد الأدب النسوي الروسي تعبيره في آثار ليودميلا بيتروشفسكايا وتاتيانا تولستايا داهس. وفي الأدب التشيكي، ظهرت الإشكالية النسوية السيكولوجية، الحميمة والشهوانية في الشعر، بصورة خاصة، وأيضاً في قصص إيداكريسوفا أو ليركا بروشازكوفا. وتدخّلت السياسة في نتاج كلّ من زدينا ساليفاروفا وإيفا كانتوركوفا وهي مؤلفةُ «صديقات المنزل الحزين» (١٩٨٤)، أي السجن. وفي بلغاريا، هيمنت على الوضع الأدبي العام بْلاغاديميتروفا، الرائدة في النثر «التوليفي» العصري الذي نجده، بشكل خاص، في روايتها «الوجه» (١٩٨١)، وقد مُنع تداولها بعد نشرها ببضعة أيام.

أما في ألمانيا، فإن مفهوم الأدب النسوي بدا على شيء من الإسهاب. وقد ظهرت مجلة «إيّما» بمثابة «سلطة تقييمية» نسائية أحادية المنحى. بيد أن أدب النسوة يغطّي أيضاً طيفاً فسيحاً جداً من الحساسيات، عندما يتناول مسألة دور الجنسين. فمن جهة، نجد، مثلاً، كارين ستْروك التي من خلال كتابها «انفصال» (١٩٧٨)، قد ناضلت مكافحةً حقّ الإجهاض. ومن الجانب الآخر، كريستا راينغ

(*) هذا كلام غير دقيق فللمؤلفة مجموعات شعرية كثيرة وقصصية ومسرحيات منها: كلمات زنجية، الريح، إنني المرأة. (الناشر).

التي أوضحت في روايتها «إخصاء» أنّه لا يوجد، بالنسبة إلى المرأة، سوى ثلاث إمكانيات في عالم حيث يقوم الرجال بإحلال المعايير والقوانين: الكفاح وقبول السجن، عدم الكفاح وتقبّل الجنون، وأخيراً الاستسلام للرجال والإصابة بالأمراض. وما بين هذين الموقفين الأخيرين المتباينين، هناك في ألمانيا، عدد وافر من النسوة الأديبات لهنّ من المدى نطاق أوسع وقد أسهمن بقوّة في إنجاز عوالم نسوية نوعية، كما فعلت كريستا فولف وساره كيرش.

يفضّل الأدبُ النسائي اليوناني الجماليةَ والرهافة. وإن النصوص مع مرجعيتها الذاتية لدى أ. نيليغبورغي، وإ. سوتيرو بولس، إلى جانب شعر م. كيرتزاكي وب. بامبودي، تُشرِكُ القارئ في أفكارها. وإن موطن الخيال في التفرع الثنائي dichotomie (جسد / جنس) على غرار تدفق الصور الهمجية الفوضوي الناجم عن «النفس الداخلية» يبلغ توازناً عجيباً مفخّماً في عالم يفتقد الاستمرار والترابط. ويتمّ بلوغ توازن الكتابة هذا بتنظيم تسلسلي للجملة وللنص، بتنظيم يتجزأ في مقاطع إيقاعية. فـ«الوضع الرسمي لحقيقة الواقع» يتّم اختراقه بهذا الشكل ويعاد اتهامه والنظر فيه.

يرتبط المقال الداعي لتحرر النسوة في البرتغال، وهو المقال الشكلي والمتنوع جداً من حيث مجمل الموضوعات الخاصة، بالبرتغال «الجديد» الذي ولد عقب ثورة نيسان (١٩٧٤). فهناك ماريا أنديتا براغا وماريا فيلهوداكوستا مع كتابها «ماينا مينديس». وداكوستا كانت قد تعاونت مع ماريا إيزابيل برّينو وماريا تيريزا هورتا ونشرت في «الآداب البرتغالية الجديدة» (١٩٧٢) حيث «الكاتبات ماريا الثلاث» شجبن الوضع النسائي، ساخرات من الآداب البرتغالية في القرن الثامن عشر. وهو نصّ تقوم المؤلفة، أي ماريانا ألكوفورادو، بإنتهاك القانون، وترمز بانغلاقها «انغلاق» جميع النساء. وقد صودر هذا الكتاب وتعرضت الأديبات للسجن، فأثار ذلك تعبئة لا سابق لها للحركة البرتغالية حول تحرر النسوة.

في إسبانيا، ليست التجديدات الشكلية هي المُهيمنة على الأدب النسائي وقد بات رائجاً رواجاً بالغاً. وفي أغلب الأحيان، تناولت مواضيعه الحرية الأخلاقية، ولاسيما لدى الأديبة أنّا روسّيتي التي وصفت في «تفاهات إيراتو»

(١٩٨٠)، وبشكل خاص، الشهوة النسائية من خلال سلسلة من الأوصاف الشبقية. ولا بد أيضاً من أن نذكر كتاب «الآلهات البيضاوات» الذي يتضمّن مختارات من الشعر النسائي الشاب الإسباني (١٩٨٥)، والأمر يعني الشعر الشاب الذي تنظّمه بعض النسوة، ولاسيما بلانكا أندريو وأماليا إيغليزياس.

تطوّر الأدب المناضل لتحرر النساء في إيطاليا تطوراً موازياً لتسيّيس المفكرين الشديد في نهاية عقد الستينات وبداية السبعينات مع (داسيا ماراينى، جيوليانا موراندينى، بيانكا ماريا فرابوتّا). وحتّى بعض النساء الكاتبات اللواتي – منذ بعض الوقت قد ظهرن على الساحة الأدبية مثل (إلسامورانته، أورتيزه، سانفيناله) – شرعن في تبنّي وجهات نظر نسائية بصورة نوعية وفي وصف العلاقة الأم / الابن مثلاً. ويبدو أن الأدب النسوي الإيطالي، في نهاية هذا القرن، على قيد التحول. فبينما فقدت النسويّة شيئاً فشيئاً طابعها السجالي والعدواني، وراحت تسعى لنفسها إلى نقاط معالم دلالية معرفية (Cognitifs)، برزت أديبات اقترين من نموذج «خنثي»، وفقد هذا النموذج أوضح الميزات للكتابة النسائية، في جملة مواضيعها كما في أسلوب إنشائها. فأوفرهن شباباً – مارتا موارزّوني وباولا كابريولو – كتبْنَ حكايات لم تعد رؤاها واهتماماتها التحليلية وكوابيسها تتمايز من بعد على نحو واضح عن ما يمثّلها لدى المؤلفين الذكور. وحاولت داسيا ماراينى وجوليانا موراندينى أن تبتكرا بنيات جديدة حقيقية على صعيدي التاريخ والبيئة الاجتماعية. وفي كل حال، يبدو أن هناك حركة متقاربة لا تزال فيها التجارب التي عاشها الأدب النسوي الأصلي وهي تجارب الأدب بشكل عام.

كانت فرنسا حقلاً لمناقشة ثرية جداً حول الأدب النسائي الذي ترك أثره، ولاسيما نظرياً، في أوروبا بكاملها. فالتمايز ما بين النسويّة (Féministe) والأدب النسائي (Féminin) – علاوةً بالطبع، على فئة النساء الأديبات – تمايزٌ يبدو وثيق الصلة ما بين مواضيعهما. فإن الآداب النسويّة [الموالي لنزعة المذهب النسائي] – وقد اقتبس جذوره من آثار سيمون دو بوفوار (١٩٠٨–١٩٨٦): «الجنس الثاني» (١٩٤٩) – تشتمل على أعمال تشرّع للنساء مواضيع جديدة للمقال. فالمقال السيكولوجي التحليلي قد كرّرته لوتشه إيريغاراي في كتابها (Speculum) [أي المرآة]. وخلال عقد السبعينات برزت

فكرة كتابة «ذكورية» قد اكتسبتها النساء. فأثار كاترين كليمان «الوليدة الفتية» (١٩٧٥) وهيلين سيكسُوس تقوم ما بين المواضيعية [جملة مواضيع كاتب أو فنان Thématique] النسائية والالتزام بالنزعة النسوية. وراحت هيلين سيكسُوس تتساءل في مؤلفها «المجيء إلى الكتابة» (١٩٧٧) حول صلة المرأة بالكتابة. ففي هذه «المسيرة قُدُماً»، وهذا الحوار مع «الدغل المتقد»، توخّت الكاتبة أن تتورط فيهما. وهي الكاتبة التي تغلق عليها حكايات الخرافة في مهام منزلية، هذه الحكايات التي ينبذها المجتمع اليهودي / المسيحي.

«لكنَّ الحكايات في رأيك، تخبرك بمصير من القيود والنسيان والاختصار وطيشان حياة لا تنطلق من بيت الوالدة، إلا لكي تقومي بدورات ثلاث تعيدك ذاهلةً إلى منزل الجدّة التي سوف تزدردك لقمةً واحدة. وفي نظرك، أيتها الفتاة الصغيرة، هناك فخّارة الحليب الصغيرة، وفخّارة العسل الصغيرة، والسلّة الصغيرة – فالتجربة تبرهن على ذلك – [وكل هذا] حكايةَ تعدُك بهذه الرحلةَ الغذائيةَ القصيرة. رحلةَ تعيدك بسرعةَ شديدة إلى سرير «الذئب الغيور»، [سرير] جدتك الشرهةَ النهمةَ، وكان القانون يتوخى أن تُرغم والدتك على التضحيةَ بابنتها لكي تكفّر عن جرأتها على أنها تمتعت سابقاً بالأشياء الجميلةَ من الحياة في ابنتها وسليلتها الحمراء الجميلةَ. إنها نزعةَ فتاة مُلتَهَمةَ.

«لأبناء الكتاب»، هناك السعي والصحراء، والفضاء اللامتناهي، والمحيط، والمتنجع، والسير قدماً. ولبنات مدبرة المنزل، الضياع في الغابةَ. أما هي فقد باتت مخدوعةَ، ومحبطةَ، لكنّها لبثت متوقّدة بفضوليتها. وبدلاً من المبارزة الغربيةَ الكبيرة مع الكائن الغامض، والمساءلةَ الخطرة التي تُطرح على الذئب: ما هي يا تُرى فائدة الجسد؟ فالخرافات تصنع لنا أديم الجسد. و«اللوغوس» يفغر شدقيه الكبيرين، ويزدردنا».

(هيلين سيكسُوس Héléne Cixous، المجيء إلى الكتابة)

اهتمت هؤلاء النساء الأديبات أيضاً بالتحليل السيكولوجي. ومن جهة أخرى، قمن بالنضال في طليعة الانتقاد داخل الأدب. ورأين أن «النص النسوي» أشد إفساداً من النص الذكوري، أو على الأقل، ينطوي على قوة مفسدة تختم النص بسمتها. فالأدب الأنثوي يقتني مواضيع أنثوية صرفة، مثل: الجسد والحَبَل والإجهاض، دون أن ينتج أدباً مقاتلاً على شاكلة «كلمة امرأة» (١٩٧٤) للأديبة «أنّي لوكلير» وقد اعتُبر هذا الكتاب كبيان، وعلى غرار «رافدة منبح» (١٩٧٤) للكاتبة شانتال شواف.

وهناك أخيراً، في الأدب الفرنسي، عدد وافر من النسوة الأديبات ينعمن بالشهرة، وليس من الممكن إلحاق آثارهن، نوعياً، بالجنس الأنثوي. حيث أنّ نصوص مارغريت دوراس ونصوص مارغريت يورسونار وناتالي ساروت لا تعالج مواضيع نسائية وحسب. وقد مضت بعض النسوة حتى إدانتهن كتاباً مثل «مذكرات هاوريان» بسبب «ليونته الذكورية». ولاحظت نساء غيرها أن الكتابة النسائية متواجدة منذ قرون وأن الأمر لا يعني شيئاً آخر سوى كتابة حيث تدع النساء حساسيتهن تعرب عن مشاعرهن. ومن الصعب أيضاً أن نعتبر نصّي أنّي إيرنو «الساحة» (١٩٨٤)، و«امرأة» (١٩٨٨)، ونصّي دانييل سالوناف: «أبواب جيوبيو» (١٩٨٠)، و«الوداع» (١٩٨٨)، نصوصاً أنثوية بصورة نوعية. فالإشكاليات التي واجهتها جميع هاتيك النسوة تبدو متجاوزة لحدود حَقْلِ الكتابة النسوية المحدود. فنحن، في آخر المطاف، في صدد مشكلة للتعريف فإنْ صحّ أن كتابة النساء تتسم دوماً بميزة أنثوية نوعياً، فإنّ مجال هذه الكتابة يغدو محدداً. ولكن، في هذا الوضع، لا ينغلق هذا الأدب دون المطالعين من الجنس الآخر.

القصة الخيالية الذاتية

النزعة السيريّة الجديدة

في كل مكان في أوروبا إلى حدٍّ ما، ومنذ بضعة أعوام، شهد الأدب انطلاقة كتابة تشبه فنون ترجمة الحياة الذاتية أو السيرة. لكن يبدو أنه قد حدث تغيير ما. فعدد من الأشكال الخاصة بالإخراج الذاتي auto-mise قد أصبح شعبياً. فلسنا بعد في شأن سيرات ذاتية تقليدية «نزيهة»، بيد أنّ الـ«أنا» من نوع السيرة هو قائمٌ بشكل متواتر في مركز المواضيعية (Thématique). ولربّما نستطيع الإشارة إلى هذه الظاهرة – التي تعتمد بدقة الصلة ما بين الصحة وتفعيل القصة الخيالية (Fictionnalisation) – بالمصطلح «القصة الخيالية الذاتية» autofiction. وعلى نحو موازٍ لهذه الظاهرة برزت «نزعة مذهب السيرة الجديدة Néo-biographisme» حيث لا يعني الأمر من بعد أوصافاً «محترمة» لأشخاص غدوا موضوع الكتاب. فالأديب يهزأ بالوقائع هزءاً سافراً، ومن الغالب جداً، أن تكون هذه الأعمال مع منحاها إلى السيرة، في واقع الأمر، أعمالاً لسيرة ذاتية autobiographie في روحها وقصديّتها. وإنّ مجرّد تطور هذه الفنون، وفي هذه الفترة الحالية بالذات، يرجع إلى مجمل معقّد من الأسباب. ولكن، لعله من الطبيعي تماماً أن نرى فيها علاقة بالتعديل الشامل لصورة الفاعل الذي يشكّل جزءاً من الإنزلاقات، انزلاقاتٍ يطلق عليها البعض اسم «ما بعد الحداثة».

السيرة الجديدة في ألمانيا:

ظهرت السيرة الجديدة في ألمانيا، عقب هيمنة المضمار الوثائق القوية خلال عقد الستينات وفي مطلع السبعينات بشكلٍ «ذاتيّةٍ جديدة». ومنذئذ، عاد كل من الفرد وحياة الفرد والوسط البيئي يقوم بدور مركزي. وقامَ الأديب

فريتز أنغستْ، في روايته «آذار / مارس» (١٩٧٧)، تحت الاسم المنتحل «فريتز زورن» بوصف سيرورة موته الطويلة، الناجمة عن السرطان، وهو ما يعيده الكاتب بصورة جوهرية، إلى تربيته. وفي رأي أنغست، أدّى التأقلم الشديد والمفرط مع العادات والأعراف التي فرضها المجتمع عليه فرضاً غير مباشر، إلى التسبب بوفاته. وفيما كانت الرواية «آذار»، قبل كل شيء، مثلاً على التفاعل ما بين المعايير / الأعراف الاجتماعية والتاريخ الفردي، حاولت ترجمات حياتية عديدة أن تسعى إلى اكتشاف الزمان التاريخي في كل سيرة فردية. وقد وصف الأديب إينغيبورغ دريفيتز في «كان أمسِ اليومَ. مئة سنة في الحاضر» (١٩٧٨) تاريخ أسرة طوال خمسة أجيال. فهو يبيّن كيف يُحدَّدُ دوماً تاريخ الترجمة الذاتية الخاصة، الفردية، من قبل الأعراف والعادات الاجتماعية والوضع السياسي العام.

طفقت الكتابة المميزة «للسيرة الجديدة» – وهي ترجمات حياتية تبتكر قصصاً خيالية – تأخذ أيضاً شيئاً من المدى. وهنا يسعنا أن نستذكر رواية «بيتر هارتلينغ» (١٩٧٦)، و«موزارت» (١٩٧٧) للكاتب فولفغانغ هيلديشايمر، وترجمة حياة أوزوالد فون فولكنشتاين من تأليف ديتركوهن، ونستذكر كتابَيْ إليزابيث بليسنْ: «أنا فولكنشتاين» (١٩٧٧) و«كوهلباس» (١٩٧٩).

إن هذه المقوّمات الوظيفية الذاتية، ومن بينها إضفاء المواضيعية على التورطات الفردية في الماضي الحديث العهد، في ظل المذهب الاشتراكي / القومي، مقوّمات ظهرت في آنٍ معاً خلالَ نشأة أدب جمهورية ألمانيا الفدرالية، وفي أدب جمهورية ألمانيا الديمقراطية، خلالَ عقدي السبعينات والثمانينات. وهذا التزامن – مع عوامل أخرى مثل (الهجرة) لعدد من أدباء جمهورية ألمانيا الديمقراطية – يدعو إلى التساؤل إن كان ثمّة أدبَان ألمانيان أم أدب واحد. فعلى سبيل المثال كتاب «نسيج طفولة» (١٩٧٦) للمؤلّفة كريستا وولف (Christa Wolf) يتواجد في مركز تاريخ جديد للأدب المشترك ما بين الألمانيتين. ووصفت كريستا وولف كيف ترعرعت نيلّي الصغيرة في ألمانيا الاشتراكية / القومية. رغم أنّ أسرتها لا تنتمي فعلياً إلى هذا الحزب، فقد تأقلمت مع هذا الوضع السياسي الجديد وانصاعت إلى مقتضيات السلطات كما

كان الصليب المعقوف والسلام الهيتليري. فإنّ نيلي لم تَستطعْ سوى اتّباع هذا النموذج من الحياة. ويُقاطَعُ عرض تجربات نيلّي بأفكار الأديبة. فهي تسعى، قبل كل شيء، إلى نقل التاريخ المعاش سابقاً والذي تذكر به ابنتها. وهذا النوع من الكتابة الذاتية والصحيحة يتباعد جذرياً عن أسلوب كتابة النزعة الواقعية الاشتراكية «الرسمية» في جمهورية ألمانيا الديمقراطية خلال تلك الفترة.

النثر الفلامانكي الهولندي:

في البلاد المنخفضة كما في بلجيكا الناطقة باللغة الهولندية نهض أدب الترجمة الحياتية بدور هام خلال كلّ هذه الفترة. ومَثّلت الرواية للسيرة الذاتية، في النثر الفلامانكي خاصة، نزعةً ذات أهمية كبيرة، فارتدت شكل الفنون المختلطة. حيثُ يُمحَى الخط الفاصل ما بين حقيقة الواقع والقصة الخيالية (Fiction).

ابتكر فالتير فان دِن بْروك (W.V.Den Broek) عملاً هجيناً يشمل عناصر من الرواية الوثائقية، من الحولية العائلية، من التاريخ، ومن ترجمة الحياة الذاتية، وهو عمل يتألّف تأليفاً منتظماً. وحاز فان دِن بروك نجاحاته الشعبية الأولى مع ثلاثيته «تعليقات نسابي» [اختصاصي في النسابة البشري] (١٩٧٧)، و«رسالة إلى بودوان» (١٩٨٠)، و«حصار لاتيكن» (١٩٨٥)، حيث يتفحّص الوقائع والحوادث التي كوّنت أساس تأهيله بصفته إنساناً ومؤلّفاً. ووضعَ تحقيقَهُ، بالتالي، على مستوى التاريخ والجغرافيا، ثم على مستوى تحليل النصوص. ويُشبه القسم الأخير جملة مقتطفة بدقة من تلميحات إلى آذار كافكا ودانتيه.

في نتاج فيلّي سْبيلْبين، تلبث كتابة المتكلم «أنا» جهداً يسعى إلى مكافحة عبث الوجود، وعيوب الوضع البشري. أما ليوبليبزييه فقد أنجز ثلاثية في سيرة ذاتية تتألف من: «سَعَر الأيام الرَيْحة» (١٩٧٨) [شديدة الرياح]، و«الطرق المسدودة» (١٩٨١)، و«ملعبة حطة نطة» (١٩٨٣). وغالباً ما توصف شخصيات روايات بليزييه بحسب صور ضوئية قديمة (من البروليتاريين أو القرويين الأميّن من ماضي الزمان، على سبيل المثال). ولهذا

الروائي رواية أخرى هامة وهي: «ليس للمرءِ أن يُخطئ في ما هو أبيض» (١٩٨٩)، وهذه الرواية مونولوغ موسيقي في مئة صفحة، ويعرب عنوانها، في الحين ذاته، عن شعار والدته المتوفية. وتقدم رواية الأديب بول هوست (Pol Hoste) «الحياة الجميلة» (١٩٨٩) وثيقة سيرة ذاتية تفشي أسراراً، ويعجز فيها البطل الشاب عن تجانب الحديث مع والديه. ويلبث الشقاء هنا متعارضاً، بوجه مفارق، مع مقاطع أحلامية هي آية من الجمال.

أما في البلاد المنخفضة، فقد باشر الأديب أدريان موْريين (Adrian Morriën)، خلال عقد الثلاثينات، مهنته كشاعر، ثمّ غدا ناقداً أديباً ومترجماً. وقد نال عام (١٩٨٨) تكريس شهرته إبان نشر روايته عن سيرته الذاتية: «مزرعة مُويْدر غرْاخت». وليست هذه الرواية سيرة ذاتية بالمعنى المألوف لهذه الكلمة، إلا أنها فسيفساء من مقاطع ليس لها الكثير من التماسك في شتى الأفكار.

نشر مؤلفون شباب آخرون أعمالاً لسير ذاتية، ولاسيما منهم جان سيبلْينغ مع روايتيْه «غشبة السَحَرة» (١٩٧٥) و«أعزل من السلاح» (١٩٧٨). وقام الأديب أ.ف.ث. فان درْهيْدن مع مؤلفه «الزمان الأدرد édenté» بنشر أربعة مجلدات سبق أن بدأها عام (١٩٨٣) و«الزمان الأدرد» زمن الأجيال الجديدة، وتطورهم من عقد الخمسينات إلى الثمانينات، وزمن فقدان التزامهم المتفاقم.

القصة الخيالية الذاتية في سكانديناڤيا:

منحت الكاتبة إيلسا غريس (Elsa Gress) الأفضليّة للسيرة الذاتية «الحرة»، سيرة عصرها وسيرتها هي، وذلك في كتابها: «حرّة وغريبة» (١٩٧١). بيد أنّ الوصف الشخصي في هذه السيرة قد قام، في الأدب الدنمركي، بدور كان له أهمية بالغة. وأحدث الأديب ثوركيلْد هَنْسِن، مع روايته «دعوى هامسون» (١٩٧٨) مداولة عظيمة في ربوع الدنمرك والنرويج في آن معاً، وذلك لأنّه اتهم بتبرئة هامسون من تعاطفه السابق مع النازيين.

أما الأديب هنريك ستّانغيروب فقدّم الإسهام الأمثل للسيرة الروائية – وتُرجم إلى عدد وافر جداً من اللغات – وذلك مع «لاغوْوا القديسة» (١٩٨١)،

ولا سيما مع «الغاوي» أو «من العسير الموت في مدينة دْيبّ» (١٩٨٥)، ومع «الأخ يعقوب» (١٩٩٢) فالكاتب يبدي – بوسيلة قَدْر شخصيات تاريخية ملموسة – مشكلات أساسية مدوّطة، بصورة خاصة، بما هو «خارج الذات» وبما هو «لدى الذات» بالمعنى العام للتعبير. وأنجز إخراج هذه المشكلات على ضوء التاريخ، وقدّمها وكأنها راهنة تماماً، لأنّها ترسم بشكل ضمني مقارنة مباشرة بمشكلة الوجود (Existentiel) لدى المؤلف عينه [أي مجرّد الوجود].

«إذ كان يترك عكازةً على «الصوفه»، اختفى كيركغارد بغتةً، وكأنّ إعصاراً قد تلقّفه، فيما راح غضب جنوني يستحوذ على موتّر ذاته، فطفق يضحك ويهزأ، ويجعل الفتيات تتضاحك معه هازئات، بيد أنّ التقزّز تفاقم داخل حنجرته كمثل بوريّه [من البطاطا] يعسر هضمها، وفي هذه الغضون كانت «كات – نو – نورويج» جالسةً، ممسكةً بمشطها، أمام مرآة من نمط العهد الإمبراطوري، قد ابتاعتها بسعر زهيد، وانبرت تحكي ما قد جرى. وكان «عَمّو» الصغير، الجالس على طرف المضجع، قد اكتفى في البداية بأن يلاحظها فيما ظلت تنتظره وتمدّ إليه ذراعيها وهي عاريةً أو تكاد. ومن ثمّ، راح يغمرها بالقبلات، بقبلات بالأحرى شبيهةَ بعضّات قرد، ثمّ، بات هو عينه عارياً أو يكاد. وعقب أن انتفض، ارتدى ثيابه لكي يولّي الأدبار، وكأن هزة أرضيةَ آذنت بالاندلاع ولا شيء يثير اهتمام موتّر، بمقدار أقل من ذلك»

(هنريك ستانغيروب Henrik Stangerup، من العسير الموت في مدينة دْيبب)

في الفن الأدبي ذاته، ألّف دوريّت فيلّومسن روايته عن ماري توسّو «مريم» (١٩٨٣). وقام بيير هولتبرغ، بطريقته العنيدة والعميقة، الكثيفة والعنيفة، بكتابته، منذ حين، «عن» طفولة شوبان في مؤلفه «استهلالات» (١٩٨٩). ونشر جان ميرْدال في السويد ثلاثيته كسيرة ذاتية: الطفولة، وعالم آخر، واثنا عشر من

ثلاثة عشر (١٩٨٢-١٩٨٦). وإن السيرة الذاتيّة السكانديناقية، التي قُرئت وترجمت بالأكثر في فترتنا هذه، هي أيضاً سيرة سويدية. وهي سيرة مؤثّرة لكنها تقليدية، بمقدار أوفر، سيرة إينْجمار برغمن: «الفانوس السحري» (١٩٨٧). وقد لجأ أيضاً بيير أولوف إينْكيسْت Per Olov Enquist إلى موضوع السيرة في نتاجه المسرحي «ليل السحاقيات» (١٩٧٦) حيث أقدم على ذكر ستْريندبرغ. أمّا في النرويج، فقد كرس كجارتان فلوغستاند للشاعر النرويجي كلائيس جيلْسْن مؤلفه «وصف حياة سحرية» (١٩٨٨).

تجديد عام لفن السيرة:

نشهد في جنوب أوروبا، تجديداً للفن الأدبي. ففي اليونان، تَمْثُلُ السيرة الذاتية كطرس [رقّ ممسوح مكتوب ثانية Palimpseste] حيث يتراكم شتى مستويات الـ«أنا». فنصوص ثاناسّيس فالتينوس تمّ تأليفها بوسيلة جميع أصناف المقالات: من المراسلة «الأصلية» إلى نماذج الاستخدام وإلى الإعلانات والدعوات. وإذْ يجتاز «أنا» السيرة الذاتية جميع هذه المواد الأوليّة، فهو يتدخل ويكتشف الوضع المؤذي لما بعد الحرب بالنظر إلى كل فرد من الناس. ويولج ج. أريستينوس نصوصاً أدبية أخرى في نتاجه الأدبي (رابليه، شكسبير، باوند، ومن بينهم بُورْج) وهو نتاج يميزه بوسمه البحثُ عن هوية. أمّا ج. بلدو، في روايته «على لسان ريمنغتون» (١٩٨١) جعل مستويات النص متشابكة. فالمؤلف سعى هنا إلى بناء عالم سنوات (١٩٣٠-١٩٥٠) كما سبق لعمّه العزيز أن شاهد ذاك العالم وعاشه. وإنّ شكل هذه السيرة المتخيلة، النزعة السيريّة Biographisme، قد حظيّ بالمزيد من الاهتمام والرعاية. فوجد الأديب ماريو كلاوديو، مع ثلاثيته «أماديوّ غيلهيرمينا، روزا» (١٩٨٤-١٩٨٨)، في هذه السيرة المتخيلة بدرجات متفاوته، شكلاً من البحث حول هوية البرتغال ذاتها.

نشهد حالياً في اسبانيا تطوراً هائلاً لهذا الفن الأدبي، تطوراً يرتبط دوماً بتجدد الاهتمام بالـ«أنا» الفاعل المتكلم الذي يدمغ عصرنا بميزته. وإلى جانب الكتابة / المذكرة لبعض المؤلفين الذين باتوا مكرّسين مثل: فرانشيكو أيالا، أو ميغيل ديليبس، أو خوان غويتيسولو، قد ظهرت نصوص تنعم بالمزيد من التجديد،

خلال هذه السنوات الأخيرة. فثمّة مثلاً «العوالم الجديدة» (١٩٨٧) للأديب ميغيل سانشير –أورتيز، و«القط المحبوس» (١٩٩٠) للأديب أندريس ترابيئيلو.

أما الكاتب السويسري ماكس فريش، فقد استخدم في آثاره الأخيرة (مثلاً، مونتوك، ١٩٧٦) تخيلاً ذاتياً يتميز خاصّة بالتفكّر واللّبس، وله من أوقات السرد الروائي ما هو شديد التعقيد.

نجد أيضاً حركةً لسيرة ذاتية تقريباً، في الأدب البولوني الحديث. على سبيل المثال، لدى تاديوش كونفيتسكي ولدى ييجي أندجيفسكي الذي – في مؤلفه «اللّباب» (١٩٧٩) – شابك ما بين مقال متقطع ومتمحور على الــ«أنا» وبين عناصر ليوميات حميمة وملاحظات شخصية يبديها المؤلف. وثمّة أيضاً «يوميات ثورة وارسو» (١٩٧٠) للأديب ميرون بياووشيفسكي، فهي تقدّم صيغة لرواية السيرة تستقطب الاهتمام. فالقصة (وقد باتت فاقدة الإثارة العاطفية الخاصة بكتّاب حوليّات الحرب العالمية الثانية) تستكشف المتغيرات اللغوية الأصيلة للجماعات الإنسانية التي تستجرّها زوبعة التاريخ الدامية. وإنّ إجراءً آخر تماماً للقصة الخيالية الذاتيّة يَمْهَرُ بطابعه الرواية «بوهيني، دير في ليتوانيا» (١٩٩٠) من تأليف الأديب تاديوش كونفيتسكي الذي اخترع لنفسه سيرة تستغل ماضي أجداد الليتوانيين:

«ها أنذا على عدوةٍ فيلياً، ذاك النهر الذي يزدان بلونه الأخضر الداكن، ويتموج بأقلام زرقاء من غمرات مياهه الوادعة. واجتاز بصعوبةٍ، نوعاً ما، أشواك العليق في الزروع والأعشاب والنباتات التي نسيتُ أسماءها حيث إنّي لم أضطر إلى استذكارها. وتعرفت بعسر على سيقان [جمع: ساق] النعناع البريّ وقد شرع يفوح بشذاه من جراء أشعة الشمس. وتجاوزت شجيرات الأفسنتين التي تدعى أرْطماسيّة في أماكن غير هذا المكان، وأوشكت أن ألامس الكشمشات، وقد باتت ثمارها ضحيةَ اليَبَس والجفاف.

بيد أني لا أتوانى في مسيرتي، فأنا على عجلةٍ من أمري، كيما ألتقي ثانيةً جدتي، فهي تحتفل، في هذا

اليوم، بعيد ميلادها، في مثوىً نبيلٍ ليس بكثير الاتساع، مثوى يدعى، حسب ظني، كورْزِيْسك، فهو مقام ذو شرف متواضع حسيب، على بعد بضعةَ فراسخ Verstes من سكةَ القطار التي أنجزت إقامتَها بُعَيدَ ذاك الزمان».

(تاديوش كونفيكسكّي Tadeusz Konwicki، دير في ليتوانيا)

لمنحى السيرة الذاتيّة نفسها دلالة مجازية لدى المجري ديسْزوتاندوري (من مواليد عام ١٩٣٨)، دلالة حوّلت كل حياته إلى مخبر أدبي – وهو نوعٍ من «عمل يسير قدماً» – ويتسم بتخيل ذاتي كامل، فثمة قرابة خمسين كتاباً، ومنها الرواية A «الدعوة صالحة بلا انقطاع» (١٩٧٩).

يقوم هذا النوع الأدبي، في إنكلترا كما في ايطاليا، بدور زهيد الأهمية. ولعل الاستثناء الوحيد هو الأديب مورافيا (Moravia) فقد رسم الخطوط العريضة لسيرته الذاتية عام (١٩٧١)، وذلك في لقاء مع صديقه الكاتب إنزو سيسيليانو حول «ألبيرتو مورافيا، حياة روائي وأقواله وأفكاره» وكان لمورافيا، عام (١٩٩٠)، عودة إلى سيرته مع ألان إلكآن بمناسبة صدور مؤلفه «حياة مورافيا». إلا أننا لا نستطيع الحديث عن تجدد هام لهذا الأسلوب الأدبي في ايطاليا.

بالمقابل، نلاحظ في فرنسا تطوراً للقصص الشخصية (أنّي إرنوْ) (Annie Ernaux).ولا تهدف غالبية هذه القصص إلى أي فن محدد في هذا القبيل. «فلسنا في صدد سيرة ما، ولا في شأن رواية، بالطبع، ولعلّنا نعني شيئاً ما بين الأدب وعلم المجتمع والتاريخ»، كذلك كتبتْ أنّي إرنو. أما إيف نافارّ Yves Navarre فقد سعى إلى إضافة ذكر «الرواية» تحت عنوان «التحليل الذاتي» الذي أعطاه لكتابه «سيرة». وبمجمل القول، يتصدى هذا النتاج للنظرية التقليدية، أي نظرية الفنون الأدبية، فلا يزال في طور إزالته للحدود والنوعيات المميِّزة. أما «القصص الخيالية الذاتية» فهي أوفر عدداً بلا انقطاع. والمصطلح ذاته يظهر هنا مع نصوص سيرج دوبروْفسكي (الابن، ١٩٧٧). بيد أنّ، تواجد القصة الخيالية الذاتية يبقى في واقع الأمر أكثر قِدَماً كما في: «أستذكر» (١٩٧٨)،

و«ذكرى الطفولة» (١٩٧٥) للكاتب جورج بيريك، و«سجل عائلة» (١٩٧٧) للأديب باتريك مونديانو؛ وذلك، إلى جانب ثلاثية مارغريت يورسنار: «متاهة العالم» (١٩٧٤-١٩٨٨) أو «عيد الآباء» (١٩٨٩) للكاتب فرانسوا نوريسيّيه. وقد جمعتْ روايةُ ميلان كونديرا «الخلود» عدداً وفيراً من الشخصيات «الحقيقية تاريخياً»، من غوتيّه إلى همينغوي، في قصة خيالية تقترب من «أنا» حقيقي يسرد حوادث القصة. وهكذا، فإننا نجد ثانية هذا المقال المنقطع الذي يتجاوز تخوم حتى المقال ذاته، والذي بمقدوره، في آن معاً، أن يتفكّر بعمق فيبلغ عالم الفرد البشري بجم من الدقة:

«إنما «بيتينا» هي التي بدت لي مثيرة للاهتمام أكثر من «غوته» الذي يحتسي الخمر بتؤدة؟، فهي لم تتصرف كما يفعل كلانا، أنت وأنا. ولعلنا راقبنا «غوتهْ» مراقبةَ تسليةً، ولكن، فيما التزمنا بصمتٍ تحفظٍ واحترام. فقولها له، إنْ كان الآخرون قد أُغلقوا الصمت عليه (تفوح الكحول من نكهةَ نَفَسك! تُرى لماذا شربت؟ ولماذا تحتسي بالهويني؟) فكذا كان أسلوبها لكي تنتزع من «غوته» قسطاً من سريرته الحميميةَ، ولكي تلبث، على هذه الشاكلة، في عراك مباشر معه. وفي العدوانية التطفلية هذه، التي كانت «بيتينا» التي، قبل ذلك بثلاثة عشر يوماً، سبق لهُ أن اتخذ القرار بأنه لن يراها يوماً من بعد. فدونَ أن ينطق بلفظةَ، نهض من مكانه، وأخذ قنديلاً، مؤذناً بذلك أن الحديث بلغ الختام، وأنه عازم على مرافقة الزائرة حتى الباب، عبر عتمةَ الممشى».

(ميلان كونديرا Milan Kundera، الخلود)

حضور الشعر في ختام

القرن العشرين

إبان افتتاح مؤتمر «المنظمة العالمية للشعراء» الذي انعقد في فلورنسا عام (١٩٨٦)، صرّح ماريو لوزي (Mario Luzi) بزبدة القول: «لكي يحضر الشعراء هذا اللقاء، عدّلوا عن الخشوع الخلاّق. ولكن، لا بقصد الاستماع إلى «نبيّ ملهم» قد وفدوا، فهم عازمون على نقيض ذلك، على القيام بتبادلهم عطاءاتهم الشخصية». وفي واقع الأمر، اتفق المشاركون في هذا المؤتمر على إصدار المختارات تحت عنوان «الفضاءات – بحثاً عن علم لبيئة الروح»، الأمر الذي يشهد لحيوية الشعر في هذه الأيام.

كان العَالِمُ أندريه ليخنزوفيكز يقول عن الرياضيات إنها تشكل «لعبة الروح الملَكيّة». وفي نظر العديد من الشعراء، يغدو الخلق الشعري هو أيضاً تسلية ظريفة للذكاء الأريب فيبلغ الشعراء في هذه المزاولة، في هذا التنسّك، فناً متفوقاً. فترى، هل يصير بلوغهم عملَهم هذا أمراً عسيراً؟

إن العديد من شعراء آخرين يتقاسمون حياتنا. وقد سبق أن أنشد الشعراء اليونانيون للحياة في جميع حالاتها، وللظلمات وللنور. ولا يزال شعراء اليونان متشبثين بالتقاليد العريقة في القدم. كما أنّ جاك لاكاريير قد أوقف في مؤلفه «الصيف اليوناني» فصلاً على شتى أشكال اللغة اليونانية وابتهج بالنصر الذي نالته اللغة العامة (Démotique) على «منافسيها» فيما راحت تتمثل فضائل كلّ مَن نافسها. «جورج سيفيريس قد ذكر – في خطاب ألقاه بمدينة ستوكهولم بمناسبة حيازته جائزة نوبل – مثلاً موفقاً، كان هوميروس يقول: فاؤوس تو إيليّو: Faos tou iliou لكي يعني «نور الشمس». أما اليونانيون في أيامنا هذه يقولون: فوس تو إيليو [أي نور الشمس]، ترى

أليست هي دوماً اللغة عينها؟. ففي هذه اللغة القديمة والفتيّة دون انقطاع، يعيش الشعراء الألم ويحتفلون بالحياة. وحين يمتدح إليتيس جمال المسكونة، يُصبحُ شعره نشيداً للأمل والحرية من أجل مواطنيه المقهورين.

إن كَشفت لنا ربوع اليونان هذا الاستمرار عبر ألف ونيّف من الأعوام، فإنّ أوروبا، خلال هذا القرن، شهدت ولادة أنواع جديدة من الشعر. ففي بعض مناطق الاتحاد السوفييتي، وَهَبت بعض الشعوب نفسها آداباً بلغة قومية. وقد وجدت أقوام التشوفاس في شخص غيناّوي أيغي شاعراً يتحلّى بنعومة مرموقة. وفي مضمار اللغات السلافية، ازدهر شعر مقدوني طوال النصف الثاني من قرننا هذا. وطفق سكان اللابون يظهرون على الساحة الأدبية. فالمختارات «الشعر السكاندينافي الحديث» التي نشرها مارتان أولّوْود في السويد، عام (١٩٨٢)، تُستَهَلُّ بفصل يقدّم لنا شعر بلد يدعى «كلاتدليت – نونات»، أي غروئنلاندا، ونجد فيها فصلاً آخر ينفتح على «شعر سآم»، شعر اللابونيين، أي أهالي لابونيا. وقد دعا الشاعر إيزاك سابا قرّاءه إلى أن يجدوا ثانية في لغتهم الأم قوة أجدادهم. وتغنّى باولوس أوتّسي بتعزيم الكلمة بصدفتها كلمة. وسعى أَئيلو غواب باحثاً من جديد عن «المعرفة المفقودة»، عن حِكَمِ الشامانية [نزعة المذهب الشاماني: Chamaisme].

قال الشاعر الليتواني ماريس كاكْلِيه، مدير المجلة الأسبوعية «الأدب والفن» ما يلي: «مَن ليس له ماضٍ، لا مستقبلَ له أيضاً». والأديب كنوتّس سكوبينيكس، بعد أن حُكم عليه فيما مضى بالأشغال الشاقة طوال سبع سنوات من جراء مناهضة الاتحاد السوفييتي، قد استطاع أن يتأمل في مكتبته الصفّ المديد من المجلدات الضخمة التي تحمل على غلافاتها الصليب المعقوف، أي الـ سڤاستيكا (Svastika)، وهو الرمز الشمسي الهندي / الأوروبي، وهي غلافات تحوي الـ «داينا» (Daïnas) أي القصائد الشعبية. وتنعم الليتوانيا، بلد «المستنقعات والمروج»، بشعر شعبي يتميّز دوماً بالحيوية والإلهامات ذاتها.

أمّا الإيستونيون والفلنديون فينحون إلى ملاحمهم. وقد قال الكاتب إيرجو فاربيو: «إن ملحمتنا القومية، (الـ كاليفالا)، تزخو بالحيوية [....]*، وتركت أثرها بالعديد من الطرق في فن بلدنا وثقافته.» وعلى المنوال عينه،

كتبت الأديبة المجرية آغْنيس جيرجولي في مجلة «فوكوس» ما يلي: «كل شيء ينبوع والينبوع هو كل شيء».

تشكّل آثار الماضي الأدبية ما يشبه أرضاً تبرز فيها وتنبت الخلائق الجديدة تحت تقلبات الجو، وفي غالب الأحيان، تحت ظل الحظّ العاثر. وأنّا أخماتوفا (Anna Akhmatova) – كما أخبرتنا عنها صديقتها ليديا تشكوفسكايا – ظلّت تحمل في حقيبتها اليدوية مخطوطاتها، كلّما خرجت من منزلها خوفاً من تفتيش الشرطة. لكنها بقيت تعرف أنها متجذّرة في أشعار الكسندر بوشكين العظيمة، الذي لبث ردحاً من الزمان مُضطَهداً ثم نعم بالظفر.

نَظَّمَ الشاعر السويدي لاسّ سودربرغ، في مدينة مالمو، لقاءاتٍ ينتقل خلالها الشعراء من بناء إلى آخر ويلقون قصائدهم في كل حدب وصوب.

أما الشعر الإستوني فاتسم، طوال القرنين التاسع عشر والعشرون بحضور ثلاث نساء: ليديا كوادولا، ماري أنْدِر، بيتّي ألفر. وخلال القرن العشرين، حَثَّ الشعرَ باللغة الألمانية اندفاعٌ زاخر بالحياة، وَفَدَ من أربع نسوة «يهوديات» شاعرات: إلْس لاسكَر يِشولِر، نيلّي ساشا ومنهن اثنتان قريبتان منّا زمنياً بمقدار أكثر، وهما روزِ أُوسلاندرِ وهيلد دومان. وفي آثارهنّ، أعطت تجربةُ الألم والموت ظروفَ الحياة جمالاً على جمٍّ من الخصوصية. وإن روز أوسلاندر، في ديوانها «الحلم والعيون مفتوحة» قد استخدمت التعبير «القوى الخضراء» (Grüne Krafte). وعلى غرارها، يعيش العديد من الشعراء المعاصرين حاجة الحفاظ على «الأرض» بفضل أقوالهم. وإن رونيّه فيلْتر، تلميذ رونيه شار وعدو محطات توليد الكهرباء النووية، قد كتب في مؤلفه «شعراء فرنسيون من أوروبا» (١٩٩٠): «هل يزال هناك جزيرة عند الـ سورغ؟ ومهما أتوا بالسيارات الشاحنة، والجرّافات، والرافعات ومطارق التضريب، ومهما حفروا، واجتثوا، وأبعدوا، وزفّتو، وطلّوا الأسمنت بالقطران والقار: فإن عمل الثلج تحت الأرض وفي الصدع الأول هناك باقة من العشب، فليس من أمل البتّة».

أنشأ أصحاب المكتبات الألمان جائزة أدبية للسلام. ومنحوا هذه الجائزة، عام (١٩٩٠)، لأديب ينطق باللغة السلافية وهو كارل ديديسيوس. وخلال عام (١٩٩١)، وبَحثٌ أكيد من ديديسيوس، مَنحت مدينة فرانكفورت / على نهر

الماين جائزتها، جائزة «غوته»، لامرأة شاعرة لغتها بولونية، وهي فيسوافا شيمبورسكا. وفي أعقاب بعض الحوادث الاجتماعية والسياسية التي جرت عام (١٩٦٨) و(١٩٧٠) – أي تمردات الطلاب في الغرب الأوروبي، والقمع السوفييتي في براغ والإضراب في غدانسك – ولدت حركة شعرية جديدة في بولونيا. وتوخت هذه الحركة، بوسيلة لغة دقيقة التمحيص، أن تشير إلى إذلال كرامة الإنسان بالقهر اليومي. وقدّم كارل ديديسيوس انطلاقة لهذه الحركة في «سيرة ذاتية شعرية»، ولكن وبوجه خاص إنما فيسوافا شيمبورسكا هي التي – كما قال – ابتدأت بظرف من المزاح شبيه بما هو ميتافيزيقي [ما ورائياتي]، وفي سياق من الاستحواذ الباروكي للعالم، تكشف النقاب عن خطورة وضعنا القاسية، وذلك تحت غلالة خفيفة من صفاء يرتدي مسحةً من الحزن والأسى.

لا جرم أن الشاعر يرفض الاندماج في إطار ثابت وينبذ كل عامل يشل قدرة الإنسان، فيبقى وفياً لطريقه الشخصي وفاءً مخلصاً بحيث أن أديباً رومانياً من باريس، يدعى غهيرازيم لوكا، قد كتب في المجلّة: «الفريسة تتفيأ» كون [الأديب] خارجاً عن القانون / هذا هو السؤال / والطريق الوحيد للبحث المنشود. فإن القوانين التي يضعها المستبدّون تقطّع أنفاس الشعر والشاعر. بيد أنّ الشاعر يزدهر في الحياة وفي الكلمة. والشاعر البرتغالي أوجينيوده اندراده (في وطنه، وهنا يشدد بقوّة كبيرة على دراسة لغة الأم) شرح لماذا يحب، في شعره:

«الكلمات التي لها مذاق الأرض، والماء وفواكه وهج الصيف» ولماذا يُحِبُّ «الألفاظ الملساء كما هي الحصى الملساء. كما هو خبز الشيلم، والكلمات التي تبثّ رائحةَ العلف والغبار، رائحةَ الصلصال والليمون، ورائحةَ الشمس وصمغ الراتنج». واستطرد بقوله: «لعلي أستطيع أن أضع حداً لإجابتي باستشهاد من ميرلوْ – بونْتي. إنّما بجسدي أفهم الآخرين. بيد أني أضيف على ذلك أن أهميةَ الجسد في أشعاري ناجمةَ عن الرغبةَ في إضفاء الكرامةَ على ما سبق، فكان الجسدُ بالأكثر ضحيةَ الشتيمةَ أو الإذلال أو الازدراء أو الإفساد للإنسان، وأقلّه منذ أفلاطون إلى هذه الأيام».

«والشاعر هو أيضاً بصحبتنا، على قارعة الطريق مع فأس من زمانه»، كذلك كتب سان - جون بيرس (١٨٨٧-١٩٧٥) في كتابه «رياح» (١٩٦٤). وعندما نقوم بجولة على جميع الآداب الأوروبية، نلاحظ في الدول الكبيرة كما في الأقطار الصغيرة، شيئاً من حضور الشعر حياً. فإن شتى عناصر الخلق الشعري – كالاستحواذ على الموضوع، والتعبير الدرامي عن الوضع الإنساني، وعلم اللغة المُرهف – لا تغيب عن أي موضوعٍ يُطرقُه الشعر. فمن شبه الجزيرة الأسبانية وحتى جزيرة قبرص والقوقاز، من الكْريمِيّه إلى ايسلاندا، تعرب أوروبا عن ذاتها بلغة الشعر. وكما فعل الفارس في سَعْيه ناشداً الـــ غرآل (Graal)[1] ، ينجز الشاعر بالتمام بحثه الساعي إلى كمال الشكل، والسمو الروحي، والتضامن البشري، والمشاركة مع الألوهية. وقد تاق الشاعر الفرنسي جان – كلود رونار (Jean-Claude Renard) إلى «أرض معتدلة النضوج، وشعب معتدل العمق لكي يتلقى "الله" / لكي يغدو سرير الصاعقة والنهر / فيتيح للروح أن تجدّد كل شيء!» (أرض التقديس، مزمور تباشير عيد الميلاد) [للسيد المسيح]. فيما لا ننسى، في طرق اللغة الإنكليزية، أن كثيراً من اللغات الأوروبية لا تزال تكتب بعيداً جداً عن قارتنا! وإن شاعراً من الشعراء، ف.هـــ. أُوْدِن (W.H.Auden) (١٩٠٧-١٩٧٣)، في قصيدته الغنائية إلى تِرْمينوس (Terminus)[2]، قد أدّى الشكر لهذا الإله الوثني لأنه قد منح الناس حدوداً وقواعد الشعر وقواعد اللغة والعروض. لكنّه، من هذه التجربة، قد اجترح أيضاً معجزةَ عيدِ «العنصرة» [لنزول الروح المقدس عقب عيد الفصح] وملكة التفاهم المتبادل عبر اللغة!

المسرح والتمسرحيّة[3]:

إن الإغراء – ترى هل هو مشروع؟ – قائم، وهو إغراء وصف المسرح كفن أدبي ذاتي الاستقلال، بعد قطعه جميع الصلات بالأدب. «إن

---

(١) غرآل Graal): الكأس التي تناول بها السيّد المسيح الخمر (المترجم)

(٢) Terminus: نقطة النهاية (المترجم)

(٣) التمسرحيّة: Théâtralité حالة تلاؤم عمل أدبي مع مقتضيات المشاهد المسرحية [المترجم عن لاروس].

حررت كتاباً حول المسرح...»، «في كتاب قد أحرّره حول المسرح...»، كذلك كتب دانييل ميسْغيش: للمسرح والنص شيءٌ لابد من أن يقوله أحدهما للآخر.

ليس ثمّة مسرح دون تمسرحيّة Théâtralité:

كما نعلم، كان بارثس (Barthes) يدعو «تمسرحيةً» كل ما هو ليس النص، في المسرح. فلعلّ المسرح يكون إذاً مُركّباً من جهة من نص، ومن جهة أخرى من تمسرحية. فمن جهة، من محور جوهري، مقتطع من «كان ذلك مكتوباً»، كتابةً كقانون؛ ومن جهة أخرى، من محور محتمل ومختلف دون انقطاع نِسبيّ كجسد الممثلين، فهو محور كشّافات الأدوار [بروجيكتورات] حسب شكل المشهد... الخ. في جانب، مطلق الكتاب ومطلق الأثر المسرحي؛ وفي الآخر، نسبيّة الجسد ونسبية الحضور. ويروح المسرح يتأرجح دون كللٍ من جانب إلى آخر، متردداً إلى الحد الذي يفصلهما. ويدعى هذا الحد خشبة المسرح ومشاهدها، والتأرجح العمل التمثيلي.

منذ زمن بعيد – ولربما هنا أكثر من ميّزة – قد بات فن المسرح تحت تأثير «حدوده» متحركاً على نحو خطرٍ للتقارب من أحد الطرفين حتى يغرق فيه. وسوف يتواجد، على الدوام، مسرحٌ ما يحاول أن يخلط النص والتمسرحية، مقلصاً أو ساعياً إلى تقليص التمسرحية حتى الصفر، إلا أنّ هذه الحدود لا تدع مجالاً لبلوغها أبداً، ولا يتيح جانب من جانبيها لنفسه أن ينوب ويضمحل تماماً.

ليس ثمّة مسرح دون تمسرحية، رغم التأكيدات التي تغدو أحياناً قاطعة لهؤلاء الذين يزعمون، على نحو دوري، القيام بالرجوع إلى النص وحده (رجوع لا يجعل من ذاته أساساً إلا باعتقاد أيديولوجي بنقاوته المزعومة، وبتفوقه المزعوم، وإن لم يكونا نقاوة أو تفوق مقاصد المؤلف، مقاصد يفرضونها مسبقاً) وحتى عندما «يقال» النص بالكاد، فيغدو «تمثيله» قد تمّ أداؤه، ولا يعود الفضاء الفارغ سوى «بعض» التصوّر لتصوير المشاهد. مجرّد تسليط الضوء الشديد، «بعض» تصوّر للإضاءة؛ مجرد نزعة إلى مذهب حركة التوازنية (Statisme) و«بعض» الحركة؛ وداخلية التمثيل المسرحي، وغياب الشكلِ، «بعضِ» الشكل.

على خشبة المسرح، بالنظر إلى مطلق الأثر المكتوب، وحتى القليل جداً منه قد بات على الدوام أكثر مما ينبغي، وغالباً، فإنّ هذه التمسرحية الدنيا - وحتى بالمقدار حيث تعتبر منعدمة، لا تخضع لأي «عمل» ولا «تعاد» إلى خشبة المسرح، ولا «تفتح»، ولا «تُشك» فيها - تتبدّى على مزيد من الامتلاء، على مزيد من الكثافة، على مزيد من الإدهاش المسرحي.

النص والتمسرحية:

ليس ثمّة مسرح بمعزل عن النص أيضاً. أجل، إننا خارجون من فترة – قد بدأت مع انطونان أرتوّ، ومن الممكن أن نعيدها إلى المستقبلين Futuristes الإيطاليين، ولعلنا نعيدها أيضاً إلى الباخوسيات (Bacchanales) العريقة القدم[1]– حيث بات النصّ في المسرح ينكفئ متراجعاً، وبالتالي، ثمّة هيمنة للتمسرحية. لكن، يبدو أيضاً – باستثناء بعض الشواذات، وأحياناً شواذات رائعة، على سبيل المثال، هذه المشاهد لــ بوّب ويلسّن، أو مشاهد بينا بوش – أننا كنا على طريق الخروج من هذه السذاجة. حيث أنّ كل شيء، وبشكل دائم في المسرح كما في مضامير أخرى، لا يكون مسموعاً، أخّاذاً، مفهوماً، إلاّ من خلال علامات لا ترجع إلاّ إلى اللغة – وإلاّ لما كانت من بعد علامات. وبمعزل عن اللغة، ليس لأيّة علامة من معنى. وليس أيضاً من تمسرحية دون نص، وليس ثمّة أيضاً علامة دون لغة؛ وإن المشاهد دون نص ليست في غالب الأحيان سوى إخراجات مسرحية لا يمكن مشاهدتها، بل هي بالأحرى تافهة إن قورنت بإخراج مسرحيات شكسبير أو بيكيت. فإن متعة الصور وحدها في المسرح تتبدّى أكثر فأكثر كما هي عليه، أيّ متعة أميّة [لأفراد أُميّين]، وصَمَمٌ وحسب.

إن أجمل مغامرات المسرح المعاصر هي إحالة إلى الإصغاء – وعن طريق العين «أيضاً» – مغامرات المعنى، المعاني المحصورة في زردات الحرف، بل هي عرض لأزمة – عن طريق الخليط الغير محتمل، خليط الكتاب والجسد والدم والحبر – بل هي «انفتاح». فالمسرح، عندما لا يبتر نفسه، يُغني النص والتمسرحية.

---

(١) أعياد لتكريم باخوس وديونيسوس وتصاحبها ولائم دعارة [المترجم].

الأدب في أوروبا حول عام ٢٠٠٠

ترى ماذا هناك بعد تيار ما بعد الحداثة؟ هكذا كنا نتساءل حين باشرنا هذا الفصل. ولنبدأ أولاً بالنهاية، فنحن لا نؤكّد أن مصطلحَ ما بعدَ الحداثة سوف يُستَخدَمُ بمثابة شعار أو دلالة جديدة مميزة لأدب العقود الزمنية المُقبلة. حيث إنّ هذه الفكرة ومضمونها مترابطان ترابطاً مفرطاً بالعصر الذي يبدو على قيد الزوال، كما سبق أن رأينا ذلك.

علاوة على هذا، ثمّة أيضاً فنون أدبية وتيارات في فجر نموّها وعساها ستتبّدى أوفر أهمية من المناحي الأدبية التي عالجناها في هذا الكتاب. وإلى جانب ما سبق، ومع الهدم والتجاوز العاديّ للحدود ما بين الفنون الأدبية التقليدية، نشهد بروز أشكال هجينة ما بين الأدب والفلسفة، إذ تغدو الفلسفة أدباً، ويُنصبُّ الأدب نفسه فلسفة.

في فرنسا، ثمّة موريس بلانشو، جان – بول سارتر، كلود ليفي – شتراوس، خلال عقد الستينات وميشيل فوكو، جيل دولوز، جان – فرانسوا ليوتار، جاك ديريدا، ميشيل سير، جان بودريار، في عقدي السبعينات والثمانينات، وقد تجاوزوا تخوّم الفنون الأدبية الخطابية (Discursifs) التقليدية، واقتربوا من الأدب. وليس من قبيل الصدفة إن لبثت هذه الأسماء تماماً هي المرتبطة بطرق مختلفة بالفكرة التي تخص وضع ما بعد الحداثة. فإن تَجاوَزَ هؤلاء المؤلفون الحدود الشكلية في الفنون الأدبية فقد تركوا آثاراً مدوية في كل مكان من الأقطار الأوروبية.

كما يبدي لنا تطور الرواية الإيطالية، أن الأدب قد تجاوز حدود الفنون الأدبية التقليدية «في الاتجاه الآخر». فإن روايتي أومبرتو إيكو (Umberto Eco: «اسم الوردة» و«ساعة فوكو الدقّاقة»، تطرحان كلتاهما مسائل فلسفية أساسية. وقد استخدم إيتالو كالفينو Italo Calvino، باستمرار، في نصوصه

الأخيرة، ولاسيما في «بالومار» (١٩٨٣)، و«تحت الشمس جاغوار» (١٩٨٦)، ووجهات نظر تنحو إلى الفلسفة في مقال «ذي مسحة معتدلة» تبدو منوّطةً بما يدعوه «فكرة هزيلة» (١٩٨٣) (Pensiero debole). وإن مجمل هذه الموضوعات الفلسفية يعني أيضاً الشعر.

ولابد هنا من أن نذكر أيضاً الدور الخاص تماماً الذي قام به الأدب في البلاد الأوروبية التي خضعت في السابق لأنماط مختلفة من الأنظمة الاستبدادية، حيث عجز الأدب عن التطور بحرية. فالأدب نهض فيها بدور خاص تماماً. ألا وهو دور غرفة صدى يُردد المناقشة حول المجتمع الذي عجز عن التعبير عن آرائه في أماكن أخرى. فغدا هذا الأدب – حسب مصطلح الروائي المجري جيورجي كونراد – «مناهضاً للسياسة»، أي أنه تموضع على نقيض السيادة الذاتيّة (étatisée) [جُعلت سياسة خاصة بالدولة] وقد اضطر الأدب، سعياً منه إلى هذا الهدف. وفي الامتداد أيضاً لتقليد عريق القدم حول الإمكانات المفسدة الخبيثة في الأعمال الأدبية، أفضى إلى أن يستخدم مروحة نوعية من وسائل العمل المعقّدة، بما في ذلك، علم البلاغة، بقصد الإعراب عما يتوخّى [الأديب].

في هذه البلاد المذكورة أعلاه، قد انشطر الأدب إلى فئتين: أدب رسميّ حاول جزء منه أن يفعل ما يستطيع في إطار الحدود الرسمية، وإلى أدب في المنفى أو المهجر وقد اضطر – في مقابل «حريّته» – إلى الانقطاع عن جمهوره الوطني الأصيل. أما في مضمار الأدب، فإنّ انهيار الأنظمة الاستبدادية قد أدّى إلى مفارقات مدهشة. فثمة كريستا فولف، الأديبة من جمهورية ألمانيا الديمقراطية القديمة، وقد قارنت، على نحو ظل على الدوام ناقداً، النظام الاستبدادي بمثل منحاها الخاص بالمذهب الإنساني Humaniste. لكنّها تسمع الآن من يقذفها بالملامة في أعقاب توحيد الألمانيتين، لأنها لم تتصدَ بما يكفي لقهر النظام السابق وجوره. لم يكن الخيار سهلاً بالنسبة إلى عدد وافر من أبناء هذه البلاد للبقاء حيث تواجدوا، إنّهم هؤلاء الذين حاولوا النضال بكتاباتهم في ظروف غالباً ما أمست عسيرة. ويواجهون الملومةَ بخُبث، لأنهم لم يعرفوا حينذاك ما يعرفه كل امرئ في هذه الأيام، لومٌ غالباً ما يؤول إلى التبجّح بصفاء الذهن التاريخي، بعد فوات الأوان.

هل ثمّة أدب أوروبي؟:

ترى هل من المعقول أن يسهم اندماج أوروبا الاجتماعي والاقتصادي في تشكيل أدب جديد يتميز بأصالة أوروبية؟ ومهما يكن من أمر، لا بدّ من توضيح عنصرين. بادئ ذي بدء، لا يستطيع أدب أوروبي أن يبرز فجأة، فالأدب الأوروبي ظلّ دوماً قائماً. وإنّ الظاهرة التي نطلق عليها اسم «أدب» قد تطورت في جميع أرجاء أوروبا، وحتى الإسهامات الهامّة الوافدة من أماكن أخرى – على سبيل المثال، الإسهامات الواردة من كتاب أمريكا الشمالية منذ بوْ (Poe) وحتى أوستِر (Auster) – لا تزال بطريقة ما، عناصر للحركة هذه.

إنّ تفحصنا تاريخ الأدب الأوروبي، لعلمنا أنّ الأمر دوماً يعني تحركاً حاسماً ما بين التشابه والاختلاف. وهو التشابه الذي نجده في التصوّر الأساسي للوظيفة الجمالية ذاتها، والتي صاغت وطورت تدريجياً مفهوم «الأدب»، وتشابه بعض النزعات التاريخية العامة. بيد أن الأدب، في الحين عينه، بقي ممهوراً بميزة تهيج الاختلافات، من نتاج أدبي إلى آخر، ومن حقل إلى سواه، ومن أمّة إلى أخرى. وإن كان هناك اندماج قادم، فتبغي الملاحظة بأنّ شيئاً في التاريخ لم يشر حتى الآن إلى أن هذا النوع من الاندماج كان يشتمل على التماثل، على التقيد بالمنحى. وبوسعنا ملاحظة ذلك في مجتمعات ثنائية اللغة مثل بلجيكا، بل أيضاً في بريطانيا العظمى حيث تزدهر آداب القوميات المستقلة ذاتياً.

سوف يفلح الأدب في بقائه على قيد الوجود في أوروبا الغدّ – وطوال ردح أطول بكثير من حرّاسه القلقين عليه. وليس من الأكيد أيضاً أن يحتاج الأدب إلى إعانات خاصة لاستمرار بقائه. بل من الممكن من باب الأمنية دعم الأدب «دعماً مصطنعاً» وأقله في مضمار واحد وهو: الترجمة. وإن توجّب على قرّاء وشعراء أوروبا الجديدة أن يستطيعوا الاستفادة من تعدديّة هذا الأدب واتساع مداه، ولا تجانسه، فلاشك أن ثمة ضرورة للإسهام اقتصادياً في نشره ما وراء التخوم الأوروبية. وعندئذ، سيبرز تيارٌ تعددية اللغات Multilinguisme وينبغي أن يغدو الطابع المميز الخاص بأوروبا. فالأدب أحد أسباب هذا المنحى لتعددية اللغات. وهو أيضاً أحد نتائج هذا المنحى. وهكذا، فإن الأدب الأوروبي يظهر، بوجه شامل، متعدّداً بالفوارق والتمايزات فهناك العديد من الآداب، وأدب أوروبي واحد.

جمالية المقطع[1]

«هشّم [العمل] مقاطع عديدة، فسترى أن
كل مقطع بمقدوره المكوث على حدة».

(شارل بودلير Charles Baudelaire، كآبة باريس)

ليس المقطع والكتابة المقطعية منوطين، على نحوٍ خاص، بعصرٍ من العصور، لكنّهما ينعمان بحظوة عظيمة في القرن العشرين. ويحسن بناؤه بالتأكيد أن نميّز المقطع الذي يبقى من نتاج كامل نجهل جملته الكاملة والمقطع الذي ينتجه الأديب متعمّداً. وليست الصيغ العرضية للمقاطع ذات دلالة ومغزى بصفتها هذه، إلاّ في التلقّي والقراءة اللذين يقوم بهما مؤلفون يتخذونهما كنماذج لمشاريعهم الخاصة. فقد كتب جورج باتايّ (G. Bataille) «ليس هناك كتابٌ جَميلٌ إلا حين يزدان، على نحو ماهر، بعدم الاكتراث بالأطلال». غير أن الكتابة المقطعية – التي غالباً ما تختلط بشكل الأمثال الذي يقترح نصوصاً مقتضبة لكنها منجزة بتمامها ومنغلقة على ذاتها – لا تقدر أن تتحرّر من هذه القرابة، قرابة الرومانسيين الألمان من سيوران أورونيه شار (René Char). فالأديب الذي يطالب بالتفجّر المقطعي غالباً ما يلجأ إلى الـ «فيتْز» (Witz) (أي نكتة ظريفة مُنمّقة) وإلى صيغة الأمثال. وقد سبق أن أعطى باسكال، في مؤلفه «أفكار»، نموذجاً لهذا المزج ما بين الحِكَم والمقاطع اللا مُكتملة.

إن القرن العشرين قد أوقف مكانة خاصة لهذه الصيغة الأدبية في مشروعه الجَدَلي والجدالي للصيغ الكلاسيكية الخاصة بالفكرة والكتابة. ومنذ

---

(١) مقطع من عمل قديم؛ أو مقطع مقتطف من عمل مكتوب [المترجم عن لاروس].

بداية هذا القرن، أعطى الأخوان شليغل أثيناوم (مقاطع نقدية) ونوفاليس (Novalis) (غبارات الطلع) التيارَ الرومانسي الألماني مقاطعه الأوفر نجاحاً. واكتسب هذا الشكل معهما وضعاً ثابتاً جديداً حيث تلاحظ أزمة تصورات النتاج الكلاسيكية. وقد وَجَدَ هنا بعض الفلاسفة مثل كيركغارد وشوبنهور وسيلةً للاحتيال على مذهب العقلية الخطية، التي جعل نيتشيه منها سلاحاً يناهض بهِ الميتافيزيقا (الماورائيات).

في الشعر، وعَقِبَ مطالبة بودلير بتقطيع النصّ، وذلك في إهداء ديوانه «كآبة باريس» Spleen de Paris – «هَشْمِ [العمل] إلى مقاطع عديدة، فسترى أن كل مقطع يستطيع أن يمكث مستقلاً». واستهلّ الشاعر مالارميه بقصيدته «ضربة نرد» التقطيع بالطباعة، فاستحوذ عليه طلائع الأدباء في القرن العشرين الذين رأوا أن المقطع ينجز عمله أيضاً بشكل ملصقات (Collages)، سواءٌ أكانت تكعيبيّة أم ذات نزعة سوريالية...

المقطع والحداثة:

تتواجد إذاً الكتابة المقطعية منوطة، إناطة شديدة، بالأساطير الكبيرة، بتصدّعات الحداثة التي – مع تحركها لرسم خطوط العمل الأساسية، ولتفاديها تماميّةَ هذا العمل – تسعى بذلك إلى التعبير المناسب عن كل ما نبذته (من الفنون الأدبية، من كلية العمل، من صيغة ما للمعقولية المقالية...). فإنّ الكتابة المقالية لا تكفّ عن كونها موضوع عمل بأشكال متنوعة جداً، وخلال عامل النصف الأول من القرن العشرين؛ فضّل بعض الأشكال في هذه الممارسة الجانب غير المنجز تماماً والمفروض على النتاج الأدبي؛ والبعض الآخر يفضّل اللقاءات المدهشة التي تتيحها عملية التلصيق أو الملصقة. وثمة أسماء فاليري (دفاتر كما هي عليه)، وكافكا، وراموّن غوّميز لاسيرنا (غرايغيرياس)، وإيزْرا باوند (اغانٍ)، تكفي لذكر مدى هذه الظاهرة.

لا تزال الكتابة المقطعية موضوع مديح قويّ لدى بعض الشخصيات الكبرى لما بعد الحرب (جورج باتايّ، التجربة الجوانية، ١٩٤٣)، وتنعم بالتفوق في ميدان شعري (رونيه شار، أوراق إيبنوس ١٩٤٥)، «الكلمة في

الأرخبيل» (١٩٦٢). وفي رأي العديد من الكتّاب، يشهد المقطع عندئذٍ على إخفاق المقالات المُعولمة (سيوران، «مختصر تفككي»، ١٩٤٩).

في سنوات عقدي الستينات والسبعينات، نعمت ممارسة المقطع ولاسيما تنظيره [إقامة نظرية له] بأجمل أيامها. وإن موريس بلانشوّ (M. Blanchot) - الذي رأى أنّ «الكلمة حيث يتبدّى مقتضى ما هي مقطعيّه لا تناقض المجمل الكامل» – لا يكف عن العودة إلى ذلك في نتاجه «الحديث اللانهائي» (١٩٦٩)، و«الخطوة إلى الأبعد» (١٩٧٣)، وحتى «كتابة الكارثة» (١٩٨٠). وقدّم رولان بارت (R. Burther) مؤلفه «رولان بارت بقلم رولان بارت»، بهذا الشكل الذي بات مُفَجّراً بتعمد. وإن المقطع (في تلقائيته المتكسرة، من حيث القدرة، من العمل المنجز الذي ينبذه رغم ذلك، من جرّاء غياب تماميته)، يشير إلى هذا النقص الذي ينزع إليه دون أن يقبله، في مشروع يمتّ بصلة إلى «التعطل عن العمل».

هناك عدة مؤلفين من نزعة المنحى التجريبي الإنكليزية، المتأثرين أحياناً بالــ «مقطع» الذي يعزى للكاتب ويليام بورّاف، قد لجؤوا إلى ممارسات شبيهة، كما فعل ألان بورنز الذي تابع عملاً روائياً يتسلط عليه مقتضى التقطيع. وقد بنت إيفا فيغز قصصها في «اعتدال الربيع» (١٩٦٦) وفي «المشوار» (١٩٨٣) على غرار فسيفساءات منكسرة. أما جيل غوردون فقد جزّأ قصصاً قصيرة ينتابها الإغشاء (Syncopés) (مئة مشهد من حياة متزوج، انتقاء، مشاهد صغيرة عن الحياة الزوجية، ١٩٧٦). وعرض بينيلوب شوتل العديد من المقاطع عن (زخات مطر على حديقة فلك البروج، ١٩٧٢).

جذّر الأديب الإسباني سانشيز – أورتيز (Sanchez-Ortiz) التقطيع التجريبي في كتابه «مشروع مونولوجي لثلاثة جنود» (١٩٧٣)، أو مؤلفه «٠» [حرف أوْ] (١٩٧٥). ونحا أيضاً عمل الأديب تورّينته بالّيستر المجدد إلى هذا النمط من التجربة في «مقاطع رؤيويّة» (١٩٧٧). ولا بدّ أن نذكر أيضاً داخل «فريق فييناّ» القصائد / الاخراجات للشاعر هانس – كارل أرتمان، التي تخلط الملصقات والألفاظ المستحدثة ومقاطع لهجوية؛ وأن نذكر أيضاً عمل العديد من كتّابِ المذهب التجريبي الأوروبيين خلال هذا العقد من

الزمان. ويساعد المجمل على تقديم تمثيل بات مُفَجَّراً للموضوع الذي لا يستطيع من بعد أن يتجمع تحت علامة هوية وحيدة وثابتة فيدي بالتالي تجزؤاً يتعذر جمعه. وإنّ ترتيب صفحات قصائد أندريه دو بوشيه «مقاطع غنائية» (١٩٧٥)، و«التفكك المنطقي» (١٩٧٩)، هو الترتيب المتوارث من طباعة آثار مالارميه وريفيرْدي، ويتيح ملاحظة هذا التشتت الذي لا يستطيع أي مقال خطي أن ينهض به.

لا يبدو أن طرح موضوع الحداثة Modernisme وعودة هذا الموضوع في عقد الثمانينات قد ختما بطابعهما البُطْلان المقبل للمقطع. وفي حين يبدو ختام القرن أنه يدفع بوسمه أفول هذه العدوانية الجمالية، فإن بقاءه على قيد الوجود لايزل بقاءً جليّاً. ولئن أثارت الجمالية، أحياناً، «انزعاجاً تقنياً حيال المقاطع» (باسكال كينيار، ١٩٨٦) فهي – بسمتها ما بعد الحداثة، وفي ميلها المعلن إلى تأليف مقاطع لا متجانسة، وفي ممارستها للاستشهادات بصورة متعمدة – تُنشِّط، تلقائياً، الكتابة المقطعية. وتستكشف هذه الكتابة لنفسها تبريرات أخرى: فبَدَلاً من ظهورها بصفتها سلاح القطيعة الثقافية، فهي تغدو نموذج كتابة لها من الواقع الحقيقي ما يُدرَكُ في تشتته الذي يمكن تجاوزه، فتدخل، بالعكس، في عمليات تأليف وبناء فذين أريبين.

الصورة والتقسيم:

آثر الشعر البلغاري، طوعاً وخلال عقد الثمانينات، المقطع الأدبي لكي يعرب عن كذا رأي وكذا صورة محددة بدقّة. وكذلك هو الأمر في المجر. فإن عمل الأديب جيورجي بيتّري قد نحا إلى شعرٍ مقطعي متفق عليه، شعرٍ مُعدٌ لإخراجه على مسرح التفسّخ الاجتماعي الذي يعكس صورةَ عالم أمسى مُنكسراً، صورة مجتمعٍ جريح، منسلخ عن قِيَمِه وتماسكه. وإن أبيات شعره، وغالباً ما يقوم نظمها حول صورة، تلبث مقتضبة بشدة وتميل إلى التلميح أكثر منها إلى أي إسهاب آخر. وإن هذه الكتابة الملائمة للنقد، هذه الكتابة الكثيفة والوجيزة هي ما يتميز به أيضاً أسلوب فنلاندو سويدْوا فيلّي كيركلوند الذي لا يعرب عن أفكاره إلا بصنوف المقطع الصغير، والقصص القصيرة،

أو الروايات القصيرة أو الحِكَم المأثورة (Aphorismes). وهذه المشاريع لا تختلف كثيراً في ممارستها عن المشاريع السابقة لها، بيد أنّها تعدل عدولاً متصاعداً عن تبرير استخدام ما هو مقطعي والذي ينتمي منذئذٍ إلى ترتيب المعاينة الإجمالية (Constat brut)، والاستملاك والنقل الفوريّين لواقع يعجز أي مقال عن تنظيمه أو التطلع إلى آفاقه.

واقتنع هذا العصر بأن الكتابة لا يسعها من بعد أن تلتقط سوى مقتطفات من واقع الحال. فالشاعر البولوني ميرون بياووشيفسكي Miron Biaoszewski، الذي استكشف واستغل منذ عام (١٩٥٥) حثالات أقوال التواصلات اليومية، كان بوسعه أن يمثّل أحد الرواد السابقين. فقد قوّت آثاره الشعرية والنثرية (حفيف الأوراق، ملصقات، سلاسل، ١٩٧٦) من هذه المادة الهزيلة الصنع، مقدماً نوعاً من الأدب القريب مما تدعوه العلوم التشكيلية «الفن الخام» (l'art brut) وأحياناً تتواجد مجدّداً عناصر مشابهة في مسرح فرانتز مارِيِن ومسرح تاديوش كانتور، هذا المسرح الذي يقدم بصورةٍ متكررة المقاطع المرضوضة التي تحتفظ بها ذاكرة جريحة.

في اليونان، كتب ثناسّيس فالتينوس (Thanassis Valtinos) نصوصاً مقتضبة، تختلط بالصمت (ثلاث مسرحيات في فصل واحد، ١٩٧٨). وجمع كتابه «عناصر عقد الستينات» (١٩٨٩) مقاطع من إعلانات صغيرة، مقالات صحفية، رسائل عديدة، وقائع شتى، واضعاً إياها جنباً إلى جنب دون أي تعليق. وحاول الشاعر الإيطالي ماريو لوزي أن يجمع هذه المقتطفات المبعثرة التي يوفرها لنا العالم، وذلك مع اتّباعِهِ المبدأ الحيوي الذي يكوّن أساسها في كتابه «من أجل تسمية مقتطفاتنا» (١٩٨٥). واكتفى الأديب إدواردو سانغوينيتّي Edoardo Sanguinetti، على العكس من ذلك، بتدوينه نتفاً منها في مؤلفه «بطاقات بريدية» (١٩٧٨). أما أحد مجلدات «يوميات فظة» للأديب إيفو ميشيل، وهو: «فلاندرا، قطر من الأقطار رغم كل شيء» (١٩٨٧)، يوفّر لنا صفة مميّزة للرواية ذات العناصر المنضدة والمتقطعة أي: ذكرى غامضة من فلاندرا، نصوصية بينيّة، محاولة حول الذاكرة ولاسيما فجوات الذاكرة....

براعة تأليف المقطع الأدبية:

جهود التأليف، وبصورة رئيسية تأليف «المونتاجات»، حسب مبادئ أحياناً ما تكون متوارثة من الحداثة، جهودٌ تنعم في كل مكان بحظوة جديدة. ففي ألمانيا، هناك «حياة ومغامرات الــ تروبيريتز بياتريس» (١٩٧٤)، أي الرواية الضخمة ومتعددة الأصوات polyphonique للأديب إيرمتّرود مورغنر، حيث تختلط قرابة مئة من القصص المتنوعة، وتمّ تأليفها بمثابة عمل مُرقّع (Patchwork) [بعناصر لا متجانسة]، بمقاطع أسطورية، وحوادث معاصرة، وشهادات فكاهية متنوّعة.

في أسبانيا، قام خوليان ريّوس (Julian Rios) بإجراء قريب وبصورة معتدلة من الكتاب «لارفا بابل ليلة للقديس حنا» (١٩٨٣)، حيث تختلط شتى اللغات والاستشهادات والملاحظات (وأحياناً تبقى معرّضة لملاحظات ثانوية)، وشتى الصور الضوئية، ويُسهم كل هذا في مجمل لا متجانس hétéroclite تمّ استلهامه من باوند، كما اعترف بذلك، طوعاً، مؤلف آخر وهو «باوديمونيوم. تكريم لـــ إيزرا باوند» (١٩٨٦). أما في هولندا، ففي رأي جيّريت كرول Gerrit Krol، يكاد الأبيض ما بين المقاطع أن يكون أوفر أهمية من المقاطع عينها، فعلى القارئ أن يخلق لنفسه روايته الخاصة.

لعلّ حالة النتاج الأدبي في سيريبا هي الأوفر إسداءً للمثل الملائم، فهي تقدّم، في آن معاً، الجوانب الصغيرة المتعددة للتجربة المقطعية. وإن الأديب بوراكوستيك قد استعاد، في الطليعة الأدبية الرائدة تقنية التلصيق في روايته «دور أسرتي في الثورة العالمية» (١٩٦٩). أما الكاتب ميركو كوفاك، في كتابه «سيرة مالفينا تريفكوفيك» (١٩٧٩)، فقد اقترب من التجميع للمحاضر، وتقارير معاينات طبيّة وشهادات ورسالات أخرى. وفي السنة السابقة أخذت روايته المقطعية «باب الأحشاء» (١٩٧٨) تخلط القصة المتقطّعة للتفكك العائلي – قصة يسردها في آن معاً سارد تجمع شخصيته الطفولة والبلوغ من العمر، وحوليٌّ من الحوليين – بتعليقات تتخطى النصوص حول عملية خلق الرواية. ويروي مؤلف ميلوردا بافيك في «معجم خازار» (١٩٨٤) التاريخ المدهش لحضارة قد انقرضت، وقصة ارتداده الغامض إلى إحدى الديانات الثلاث الموحدّة –

اليهودية، المسيحية، الإسلامية – وقد أورد هذه القصة بشكل ثلاثة قواميس مُتجَانبة. فباتت المقاطع جملة من الملاحظات والمقالات يظل فيها الُطالع حراً في تنظيم مشاوره الخاص. وفيما لبث يسترسل في عملية غامضة حيث ستعارض رفض كل حظية تقليدية والحرص على تنظيم مستتر، يستمرُّ في نفس الحين محايداً (فهو نظام أبجدي) ومركباً (الثلاثية، الأصداء، والإعادات الداخلية)، فإن هذا النص يطوّر بعداً هزلياً ساخراً قلما كانت تعرفه الكتابة المقطعة التي بقيت حتى ذاك الحين كتابة رزينة. وإن مبدأ التنظيم ذاته المستوحى من المعجم يتواجد في مكان آخر، ولكن، مشفوعاً بمقاصد مختلفة. ونشرت في فرنسا مقالات أدبية «مقاطع لمقال غرامي» (١٩٧٧) للأديب رولان بارت، و«دنمرك القصائد» و«أبجدية» (١٩٨١) للأديب أنغر كريستانسن.

إذاً، لا يستقصي اختيار الكتابة المقطعية تأليف العمل الأدبي داخلياً، مهما كان هذا التأليف. وإذ عدل هذا التأليف الداخلي عن البساطة المُقتَضبَة linéarité فقد غدا إخراجاً أو قاموساً. واستمرّت التلصيقات تسحر أبناء العديد من الأقطار الأوروبية: كلاوس ريغبيرغ الدنمركي، وبيتر لاوغسن وشعره «التلقائي»، رودولفوفيلكوك – وقد وُلد في بُوينوسيرس من والد إنكليزي ومن أم إيطالية – الذي يخلط، على نحو مماثل، في آثاره الإيطالية: لوحات، وسكيتشات، وملصقات قصصية مستلهمة من كافكا وسْويفت.

في مجموعات الفلامانكي ستيفان هيرتمانس: «ثلج من الملح» (١٩٨٧) و«أحزان» (١٩٨٨)، يبدو وصف العالم الداخلي مجزأً بتلميحات إلى الميراث الثقافي والأساطيري. وهذه التجزئة للقصيدة بالاستشهادات هي أيضاً مميزة لنتاج الأديب ديرك فان باستيلائير. وفي مضمار السيرة الذاتية، نعِمَ المقطع ببعض النجاح، مثلاً مع ثلاثية الكاتب تِوبتليسيبه (١٩٧٨-١٩٨٣) حيث يفسح المجال لأسلوب الكولاج Collages[١]، ويجمع من بعض الرسائل، وأجزاء صغيرة من يوميات خاصة بالحياة الحميمة، ومقطوعات تاريخية أو سينمائية. وأحياناً ما يلبث التأليف على مزيد من الاحساسات السريعة والمتنوعة (Kaléidoscopique)،

---

(١) الكولاج Collages: رسوم تجريدية مؤلفة من قصاصات ملصقة ومأخوذة من الصحف (المذهل المترجم)

كما هو الأمر في الرواية الهولندية «فانسان، أوسرّ جسد أبيه» (١٩٨١) للأديب رودي كوسبروك الذي يخلط نصوصاً شتّى ويبدّل مواقعها.

ويقترب ابتكار مثل هذه المؤلفات، في بعض الآثار الأدبية، من المهارة الفذة. ففي إيطاليا، قدّم جيورجيو مانغنيلّي في روايته «وحدة المئة» (١٩٧٩) «مئة من روايات لأجيال» [رواية نهر: تروي سيرة عائلية بأجيالها Roman-fleuve] التي لا يرى فيها «القارئ المتسرع إلا نصوصاً تتشكل من أمور بسيطة نادرة وهزيلة الكيان». وبنموذج مختلف نوعاً ما، نشر الدنمركي بيرهو لتبيرغ «راحة الموتى» (١٩٨٥)، وهو مؤلف يخلط (٥٣٧) من القصص الصغيرة، تم اقتطافها من مونولوغات داخلية لأشخاص مجهولين، ويتبدّى انعزالهم بتقابل المقاطع. ويميّز عمل هذا التأليف المقطعي الفترة المعاصرة التي تؤكد بذلك على مهارة الابتكار الفني وقوّته، دون الموافقة على الجماليات التي أسهمت الحداثة في المشاقفة حولها. وذلك لأن اختيار المقطع يتيح أيضاً الاستمداد من الآثار الأدبية السابقة ما يبدو مناسباً، دون الانتماء قسراً إلى المبادئ التي حفّزتها.

يشير إذاً انتصار ممارسات الاستشهادات والهزليات الساخرة إلى مرحلة جديدة في إدارة الشؤون الأدبية للمقطع الأدبي. فقد غدا هذا المقطع مبّرراً، في الحين ذاته، بصفته مستمداً من شكل فني أو عوداً إليه ولا يُنقّذ منه سوى وجه معين، وبصفته عرضاً لأمر واقع مُجزّأ ومتعدد بصورة نهائية. وإن الكتابة ما بعد العصرية، في رفضها – وجدالها حول – كلّ تصور تركيبي لما هو مختلف، كتابة لا تستطيع أن تقدم لأيتام الأيديولوجيات المنهارة إلا المهارة الأريبة التي باتت دون أوهام خلال هذه التركيبات المقطّعة المدهشة. فإن المقطع، أكان على شك أو خيبة أمل، أكان ناقداً متلاعباً، فهو يشكّل أحد الموارد الأساسية لأدب نهاية هذا القرن. وإن كفّ، في جزء كبير منه، عن كونه أداة القطيعة التي تُلوّح بها الحداثة الفقيدة، فهو يظل الذرّة الوحيدة لواقع الحال أو لمقال الذين لا تزال الكتابة ممكنة لديهم، انطلاقاً منهما.

شخصيات معاصرة

فيزْما بيلْشيفيكا (ولدت عام ١٩٣١):

خلال سنوات الاحتلال السوفييتي، لبثت فيزما بيلشِفيكا – بصحبة شعراء آخرين مثل أوبارْز فاسيتيس، إيمانتس زيدونيس، كنوتس سكويينيكس، إيجيلس بلاوديس – تُعَدُّ ما بين الليتوانيين من الأدباء الأوسع شهرة. ولدت فيزما من أبوين عاملين، وأنهت دروسها الأدبية في معهد غوركي بمدينة موسكو، عام (١٩٦١). وكانت من بين تلك الفئة للكُتّاب السوفييت الذين يَعرِفُون، بخبرتهم الشخصية جميع دوائر التجسس والرقابة والاستنطاقات... إلخ.

نشرت فيزما بيلشيفيكا العديد من الدواوين الشعرية، ومنها: «خلال كل الشتاء، في هذه السنة، فصل الخريف» (١٩٥٥)، و«البحر يحترق» (١٩٦٦)، و«الفصل القارص» (١٩٨٧)، وديوانها المخصص للشباب: «برد شجرة الطير» (١٩٨٨). ومن بين آثارها النثرية، نذكر هنا «حكايات كيكوراغس» (١٩٦٥)، «النكبة في المنزل» (١٩٧٩). وقد ألفت أيضاً سيناريوهات وترجمت كتباً إنكليزية وروسية وأوكرانيّة.

كانت فيزما الكاتبة الليتونية الأولى في قلّة اكتراثها بمقتضيات «نزعة الواقعية الاشتراكية»، وقلّما حاولت أن تصف حقيقة الواقع في جميع تعقيد متناقضاته. وحيث أن مقاربتها لم تدخل القالب الإجباري للأيديولوجيا الأدبية الرسمية، الذي يمتدح الحقد وروح الانتقام والمنحى المثير للأهواء فقد اعتُبِرَت «هرطقة». وتجلّت قادرة على انقطاعها عن هذه الأيديولوجية، مبينة أن الإنسان، المتحلّي بجميع خصوصياته العاطفية والفكرية، يحتل مكانة زهيدة الأهمية نسبياً في ديناميكا الحياة العالمية. وأفلحت في جمعها الحياة والحيوية مع مشاعر السلام والصمت فأثارت بنهجها هذا تأثيراً مأسوياً.

وعلى هذا المنوال، أحيت من جديد التقليد الأدبي الليتواني. وبممارستها، في الحين ذاته، مذهباً واقعياً يُعزِّزُهُ المنحى الكلاسيكي – أفكار طبيعية، بسيطة، واضحة – فقد جمعت كل هذه المُركبات في مجمل خاص، يتميز أيضاً باستلهام الهزء الساخر، والمفارقة، والشغف.

إن الحيزَ الشعري حيث قامت فيزما بيلشفيكا بعملها حيّزٌ تلاعبٍ بالطبقات – جبال / أودية، صمت / صرخات، عطش / إرواء العطش؛ بطبقاتٍ تستطيع عند المقتضى، أن تتحول إلى مواضيع ثلاثية – سماء / أرض / مستنقعٍ – عطش / إرواء / تجفّف. وما يرمز إلى التناغم الحيِّزي هو: القلب، الأزهار، الصليب. ولكي تستكشف الكاتبة الوعي الدفين [ما تحت الوعي: Subcoscient] لجأت إلى لغة سوريالية.

وخلال الاحتلال السوفييتي، كانت فيزما الأديبة الأولى في شجاعتها على إعلانها أنّ الفن يتيح لأية أمة أن تعي ذاتها. وقد رأت أن الطريق الذي يفضي إلى الحرية يمر بتيار المنحى اللاتقليدي Non-Conformisme، وبالاستقامة la droiture واستخدام لغة ثرية بالرموز والتناظرات والصور. ولحتلّ الصليب مركز مخيلتها، ولكن ليس ثمة من تنافر ما بينه وبين الرموز القديمة التي سبق لسكان البلطيق أن اقتبسوها من الطبيعة: النار، الماء، الشجر، العصفور. وأعربت مخيلتها القوية عن ذاتها، أفضل إعراب، في التشخيص حين يختلط بغلوّ المبالغة hyperbole واللجوء إلى الرموز. فظلّت قادرة على أن تدمج في الصورة انتقال الخرافة المتدرج إلى عصر الملاحم.

فيزما بيلسفيكا شاعرة الحب، وبوسعها أن ترى ما هو نموذجي فردي وما هو شامل في الفردي والشخصي. وإن بغيةَ حبِّها المتطلب شبيهةٌ ببغية أساطين «النهضة» – أي حب يلبث دونَ رضى ولذلك لا يتسنّى الإعراب عنه إلا في جملة من الصور تظلّ حرشةً وحسيّة بإيجاز واقتضاب.

في سياق القصة الخيالية الليتوانية المنتمية إلى فترة عقب الحرب العالمية الثانية، ينبغي أن نأخذ في الحسبان إسهام فيزما بيلشفيكا في تجدد فن الأقصوصة، حيث التحفيز على أسلوب الهزء الساخر وأسلوب التراجيديا / الهزلية. فتتخذ أقاصيصها شكل مونولوجيات تحتل مركزها نسوةٌ قوياتُ البنية،

طريفاتٌ المنظر، ظريفات، وينعمن بمَلَكَة مدهشة، ألا وهي ملكة التصدّي لجميع الأوضاع التي يتيسّر تصوّرها. وإن هذه الأديبة فيزما بيلشفيكا، في شعرها كما في نثرها، تتحكم باللغة الليتوانيّة تحكّماً يفوق المألوف.

كاريل تشرشل Caryl Churchill (وُلدت عام ١٩٣٨):

كاريل تشرشل، مؤلّفة مسرحية بريطانية لا تخشى أن تشذ عن القواعد، كما يشهد على هذا شذوذ مسرحياتها. ونجد ما بين شخصياتها ساحرات من القرن السابع عشر، وديونيسوس [ديونيسوس: إله الخمر عند الإغريق] يرقص، ومضاربين يفتقدون الرحمة، من عقد الثمانيات. وكتبت عن الحياة الجنسية والسياسة، والظلم الاجتماعي، والعنف والرجعية، إلى جانب العلاقات الشخصية. وإن مسرحياتها، مضحكة ولاذعة cinglantes تارةً وتارةً أخرى جادّة ومثيرة للعواطف، وتحثّ على التفكر والجدال؛ ويبقى تطور حوادثها تطوراً مباغتاً. ويلبث الشكل المسرحي الذي تستخدمه غير تقليدي – أكانت الحوادث تتموقع في إفريقيا الكولونية، أم في مكتب للعمليات النقدية في لندن. وغالباً ما تخلط في النزعة الواقعية عناصر لا تنتمي إلى هذا المنحى، بل تُضاف أحياناً إليها بعض الأغاني والرقصات، فتغدو جزءاً يندمج في سياق النص.

منذ أن كانت تشرشل تدرس بجامعة أكسفورد، تمرّست في الكتابة. لكن، لم يُعترف بها بمثابة كاتبة مسرحية إلا في عقد السبعينات حيث وصفت [شِراك] Traps (١٩٧٨) كمثل «شيء مستحيل»، لا يمكن أن يَجِدَ واقعه الحقيقي إلا في عالم المشهد المسرحي. فالإمكانات المتوفرة للشخصيات إمكانات متعددة، أكان هذا في مضمار العلاقات الشخصية أم في مجال تلاؤم هذه الشخصيات. وبقيت منطلقة كمؤلّفة متفرّدة لا يرى نتاجها إلا عقب إنجازه التام، ثم طفقت تعمل بالاتفاق مع العديد من الشركات المسرحية. فكتبت بعض أعمالها مع مؤلفين مسرحيين آخرين. فالمسرحيّتان: «النورِ المشعشع في بوكينغهامشير» (١٩٧٦)، و«فينغار توم» (١٩٧٦)، قد أنجزت كتابتهما بالتعاون مع الشركة المسرحية «جوّينت ستوك» بالنسبة إلى المسرحية الأولى؛ ومع الشركة «مونستروس ريجيمنت» بالنسبة إلى الثانية. وبفضل بعض المناقشات والارتجالات في

ورشات عمل أدبي حيث كان يعمل سويةً ممثلون ومخرج مسرحي وكاتب مسرحي، وحيث تيسّر تحقيق بعض الأفكار الجديدة والممتعة.

بصورة محتملة، وبسبب طرق العمل هذه غالباً ما اعتبرت فرديّة (Individualité) الشخصيات المسرحية أمراً لا أهمية له؛ وغالباً أيضاً، كان ممثل يقوم هو بذاته بدورين مسرحيين. وإن المسرحية «فينغار توم» تتكلم عن ملاحقة الساحرات في القرن السابع عشر. وتربط الأغنيات المعاصرة التي تصحب المسرحية قَدَرَ الساحرات بنساء أيامنا هذه «فمن هنّ ساحرات أيامنا هذه؟ فتساءلوا: كيف تُوقِفُكنّ في زماننا الراهن؟». وهناك مسرحية أخرى حول الحياة الجنسية ودور الجنسين وهي: «كلاود ناين»، هزلية مضحكة جداً حيث تُقام مقارنة ما بين القهر الجنسي والتيار الإمبريالي. ويتموضع الفصل الأول في مستعمرة خلال عصر الملكة فيكتوريا في إفريقيا؛ والفصل الثاني في لندن المعاصرة، مع الإشارة بذلك إلى تطور المواقف إزاءَ الحياة الجنسية.

في عام (١٩٨٢)، ألّفت كاريل تشرشل «أفضل الفتيات» وأشخاصها نساء فقط فهي تتحدث عن نجاحات النساء في إنكلترا خلال عهد مارغريت تاتشر. وفي البداية، يمجّد الغناء الشخصية الرئيسية التي تمّ تعيينها للتو رئيسة لوكالةِ توظيف الأموال، لكنّ المسرحية تستمر حول معرفة المرأة كلفةَ النجاح وطبيعته في عالم يظل دوماً تحت سيطرة الرجال. وإنّ أحد المقاطعِ الأوفر أهمية في هذه المسرحية هو الفصل الأول حيث يُقدّمُ عشاءاً خارقاً للمعتاد تتحدث خلاله نسوة شهيرات، في التاريخ أو الأدب أو الفن على السواء، وعن حياتهن الحميميّة.

وقد عادت كاريل تشرشل إلى موضوع النجاح المادي، وذلك في هجاء نُظِمَ بكامله شعراً «المال الحقيقي» (١٩٨٧). وإذْ اعتبرت هذه المسرحية «هزلية عن المدينة» فهي تعالج الجشع والطابع الذي يفتقد الرحمة لمجموعة من مضاربين تجاريين، (خلال عقد الثمانينات)، يقومون بأعمالهم في أسواق النقد المالي. وأحد هؤلاء الأشخاصِ امرأة تقول عن نفسها «أنا جشِعةَ وبعيدة تماماً عن الأخلاق»، الأمر الذي يلخّص بما فيه الكفاية طابع شخصيات هذه المسرحية.

إن موهبة كاريل تشرشل، قبل كل شيء، هي قدرتها على خلط الوعي الاجتماعي بشكل مسرحي أصيل يجعل منها إحدى المؤلفات المسرحيات المعاصرة الأوفر أهمية في بريطانيا العظمى.

إميل ميهاي سيوران Emil Mihaï Cioran (من مواليد عام ١٩١١):

ولد سيوران عام (١٩١١) في راشيناري، ضيعة ترانسيلفانية من جوار سيبيو، في رومانيا. وكان والده كاهناً أورثوذكسياً. أما والدته فكانت امرأة قتيسة، وذكراها – الكامنة في كتابة سيوران – متشرّبة من النزعة الغنائية في نتاج هذا الأديب. وله مؤلّفان، في فترتين حرر فيهما نتاجه الأدبي من (١٩٣٠) إلى (١٩٤٠)، لم يزل الكاتب يفكّر، ويؤلّف ويحرّر باللغة الرومانية، لغة والدته. وبدءاً من (عام ١٩٤٩) التاريخ حيث ظهر في باريس مؤلفه «موجز في تحليل الأفكار»، وسيختار الفرنسية لغة لكتابته وسيبقى منذئذٍ أديباً يعبّر عن أفكاره باللغة الفرنسية.

تَعنون بحثُه الفلسفي الأول بـــ «على قمم اليأس» (١٩٣٤). وهو يشتمل على مواضيع تأملاته حول 'الله' والخلق وحول شدة القلق الوجودي [مجرّد الوجود] و«مضرّة ولادة الإنسان». فالبشر يهرعون على غير هُدى، ضحايا الشعور بالعدم الذي ينفي وجود 'الله'. وكل شيء يجري حولهم. وقد سجّل الأديب في هامش أحد الفصول: «ينتابني إحساس غريب بتفكيري أنني في هذا العمر [وكان في الثانيةَ والعشرين من العمر]* قد غدوت اختصاصياً في مشكلةَ الموت!». ولهجة هذا العمل محمومة، تتغذى من الموارد الغنائية الذاتية. ومن المُجدي أن نلحظ هنا، عقب اثنين وعشرين سنة، في مؤلفه «تجربة الوجود» (١٩٥٦) كيف تمضي أقواله مكتسبة المزيد من النعومة والظرف طوال كتابته باللغة الفرنسية: الاعتراف اليائس أمام الـــ «لا شيء» ألا وهو الموت، وهو الاعتراف الذي يتحول إلى شك ذهني تحت ابتسامة رجل الأخلاق الحادة.

إنّ تيارَ الذاتيّة الغنائي انبجاسٌ همجي «من دمٍ وصدق ولهب». ففي عام (١٩٣٦) صدر كتاب «تجلّي رومانيا» وهو مُؤلف غريب بالنظر إلى رجل شابٍّ سبق له أن اختار «منفاه الماورائي» [الميتافيزيقي] وقرّر التباعد

عن الأخلاقية السياسية وثقافة الجماهير. فالتزم الأديب بنوع من مذهب المشيحية Messianisme الثقافي الذي ينبث في قوة الشعب الروماني الروحية المتسلحة بأساطير قوية وبالعزم على تأكيد الشعب ذاته على مسرح جامعة الأنوار الإنسانية (Humanistes). لكن هذا المذهب يحمل أولاً سمة الابتكارية الخاصة بالأمة الرومانية... «فإن شعباً ما يغدو أمة حين يثبت قِيَمَهُ الروحية بصفتها قيماً عالمية». واستعاد سيوران في مؤلفه «دموع وقديسون» (١٩٣٧) تأمله الرواقيّ، متفكراً في الإنسان وفي وضعه الهش، داخل عالمٍ محدود وعلى قيد الختام، عالم يرفض الكاتب. وقد يبرز «خلاص» الإنسان من أهوائه عينها، وبتعبير أدق، وبدموع من «دماء ولهب»، ومن المغامرة البطولية التي تفشل، ومن الزهد والتنسّك.

وأهواء سيوران هي الموسيقى، والقديسات، والصوفيون و«النزعة الهيزيشية» [منحى روحي أرثوذكسي يتعبد للسيد «المسيح» Mésychasme]. وبنفس المقدار، المعتوهون مُحطمو الأيقونات، والعدميون، والمتشائمون الذين يزعمون أن الحياة حلم. فالأديب يتردد إليهن وإليهم جميعاً... خشية الموت فهو مادة ورعب، «لا يستطيع المرء أن يموت بأناقة دون التحايل على هذا الموت» والتحايلُ عليه بالفن. فمنذ عام (١٩٤٩)، تابع سيوران البحث عن «رابع المستحيلات»، كما تابع كتاباته البحوثية الأخلاقية باللغة الفرنسية، ومنها «موجز في التحليل»، و«مبدأ قياس مرارة النفس» (١٩٥٢)، و«تجربة الوجود، تاريخ وطوباوية» (١٩٦٠) و«السقوط في الزمان» (١٩٦٥)، و«خالق شرير» (١٩٦٩)، و«أنية الولادة» (١٩٧٣)، و«تنازع الأهواء» (١٩٧٩)، و«اعترافات وحُرم» (١٩٨١)، و«تمارين على الإعجاب» (١٩٨٥).

وتابع أيضاً «عملاً عدمياً» - كذلك قيل عنه - وللسخرية المُنعشة، حيث يوضح بملاحظات دقيقة الوضع التافه للإنسان الذي يهيم على وجهه، وأحياناً ما يكون هذا الوضع ممتعاً. كما يوضح أهواءه الميّتة، فهي ضحية الشعور بالعدم الذي ينفي وجود 'الله'. ويضاف إلى كل ذلك، على صعيد أسلوب الإنشاء، رعشة اللفظة «التعبيرية الجمالية الموسيقية Phrasé[1]» على

(١) Phrasé: فن أداء مسرحية موسيقية مع التقيد بديناميكا تعبير جملها [المترجم عن لاروس].

نمط باسكال: إنها زهرة من حديقةٍ فرنسيةِ التنسيق [المُهَنْدَزَة كما تقول اللغة العامية]، وقد تم إنباتها والحرص عليها بمحبة، فهي تحتفظ دوماً بأناقة زهرةَ الحقول، زهرةٍ قطفها سيوران في وطنه ومسقط رأسه. «إن زينون، والد الرواقية، ولد في قبرص، وكان فينيقياً ثم بات هيلينياً واحتفظ حتى نهاية حياته بصفته غريباً دخيلاً!» كذا قال سيوران متحدثاً عن امرئٍ آخر [أي الكاتب هو ذاته] قد اجتُثّ من منبته. يا له من مجاز métaphore رائع! ألا وهو غمزةَ عين من مُصاحبٍ للتجذر عن طريق الكتابة والتأليف.

أمْبيرتو إيكو Umberto Eco (من مواليد ١٩٣٢):

ولد أمبيرتو إيكو في الإسكندرية عام (١٩٣٢)، وهو حالياً أستاذ لعلم الرموز السيميائية[١] [السيماطيقا: Sémiotique] في جامعة إيطالية بمدينة بولونيا. وبصفته كاتب مقالات، وراوية قصص، وصحفياً (بتعاونه مع صحيفتي «التعبير» و«الجمهورية»)، فهو مدير مجلّة دراسة السيميائية «المنجز» (بالمعارضة Versus). ولا يزال ينهض بوظائف هامة في افتتاحيات الصحف. وفي البداية إنساق لإغراء الجمالية القروسطية، ونشر عام (١٩٥٦) أطروحته للدكتوراه: «المشكلة الجمالية لدى القديس توما» [الأكويني] وفي عام ١٩٨٥، «الفن والجمال في الجمالية القروسطية».

مع «العمل المتفتح» (١٩٦٢)، نحا انتباهُه إلى إشكالية الأدب المعاصر وبرّر اشتراكه في مجادلة الطليعة الجديدة التي تُدعَى «مجموعة ٦٣» (وفي عام ١٩٦٦، نشر مؤلفه «علوم العروض لدى جويْس»). وذهب به اهتمامه باللغة إلى انعكافه على مشكلة تواصل الجماهير (في: رؤيَويّات apocalyptiques ومُدْمِجات، ١٩٦٤)، الأمر الذي حثّه إما على القيام ببحوث حول الرواية الشعبية في القرن التاسع عشر (رجل الجماهير المتفوق، ١٩٧٦)، وإما على مقارنة آرائه بجملة مواضيع مذهب النزعة البنيوية (Stucturalisme). إلا أنّ الأديب إيكو رفض هذا المنحى وأساسه المسبق والأونطولوجي في: (البنية الغائبة، ١٩٦٨). ودفع هذا البحث السيميائي الذي أفضى عام (١٩٧٥)

---

(١) السيميائية: علم المنظومات التواصلية غير الألسنية [المترجم عن د. يوسف غازي].

إلى مؤلفه (مبحث في السيميائية العامة)، على أسس برغماتية تستلهمُ مواقف الفيلسوف بيرّس. وإنّ تفكّره في مشكلات الفن («تعريف الفن»، ١٩٦٨ و«أشكال المضمون»، ١٩٧١) يتموضعُ لا في منظور فلسفي أعمّ وحسْب (سيميائية وفلسفة اللغة، ١٩٨٤)، بل أدّى به أيضاً إلى استكشافه دور القارئ («القارئ في القصة»، ١٩٧٩) الذي لا يبقى المستفيد السلبي من نص يقرؤه، بل يتعاون في بناء المعنى ويشترك في سيرورة التفسير.

وقام بمحاولة أولى بقصد الخروج من مضامير النقد، ونحا إلى تمرّس في المزيد من الاستقلال الذاتي خلال الكتابة الأدبية، وهو التمرين الذي ولّد (يوميات دُنيا، ١٩٦٣). وهذا الكتاب مجموعة من هذيانات ساخرة تسلخ القداسة (Désacraliser) عن شتى وجوه الأدب والأخلاق، وذلك في وجهة فانتستيكية [من وهم عجيب] تلتحق بما تؤول إليه السخرية و«اللامعنى» [اللامعقول] على منوال «بورجيس» [الأديب الأرجنتيني]. ومنذ حين، قام بإتمام كتاب آخر (يوميات دُنيا، ١٩٩٢)، بيد أنّ جملة التفكّر النظري / الثقافي لدى إيكو سوف يتقارب عام (١٩٨٠) في روايته «اسم الوردة». وهذه الرواية – التي صُممت كنوع من المحاكاة، لا محاكاة الواقع بل محاكاة الأدب – تقوم بتوليفة عظيمة وأصيلة تجمع ما بين أساليب طليعيّة ومقتضيات حكاية القصة التقليدية بالمعنى الكلاسيكي للكلمة في القرن التاسع عشر. وكان إيكو قد عني بمقتطفات مقال يومي تحت (عودة الحبكة). وتعني الحبكة البحث عن قاتل يرتكب العديد من الجرائم في أحد أديرة القرن الرابع عشر وفي متاهة مكتبته (ويقوم الكتاب هنا بدور هام، حيث أنّه، في آن معاً، رمز للحرية وناقل للموت).

على هذا الأساس التاريخي، وفي مجرى دلائل تحقيق بوليسي، تتطور مسارات رواية ترتدي شكل بحث فلسفي. وهذا البحث يسعى إلى تمثيل التناقضات الأيديولوجية والاجتماعية في ختام العصور الوسطى. ويتحوّل الإسقاط الرمزي allégorique إلى تناقضات الزمن الحاضر، بصفتها صراعاً ما بين قوى التقدم وقوى الرجعية réaction، قوى العقل واللامعقول (قوى يشخّصها غيّوم دوباسكيرفيل وخصمه بور غدي بورغوس). وإنّ الرواية «اسم الوردة» التي تنساق إلى مختلف مستويات القراءة (وهذا ما يُمكّننا من

تمييز طابعه حسب المستوى الذي نختاره كعمل منفتح أو منغلق) لعلّنا نعرفها كرواية سيميائية ونصّية بينية intertextuel، رواية تتشكل بمعظمها من الأصداء والاستشهادات بكتب أخرى، في سلسلة من المراجع التي – دون العدول عن تقديمها بعض القيم – لا تهدف، رغم ذلك، إلاّ إلى الأمور اليقينية التي تسدي العزاء والحلول. وعلى هذا المنوال، تحتفظ العملية الأدبية ذاتها بخلفية مأساة غامضة تتجلى، بصورة خاصة، في الرؤيا النهائية الرمزية (وقد يسعنا القول إن الموضوع الكبير لموت «الله» يُشفَعُ باستحالة التخلص منه)، مفسحاً المجال لدوام تفاقم القلق الذي يعصى على كل حل يعتمد العقل.

ليس من باب الصدفة أن إيكو – في شرحه المسهب لرأي فيتغنشتاين (Wittgenstein) – قد كتب: «الأمر الذي لا نستطيع تنظيره، ينبغي علينا أن نرويَ حكايته». ومن بعض الوجوه، يكرر كتابة «دقاقة فوكو» (١٩٨٨) طُرُقَ تأليفه: «اسم الوردة». لكنّ المجال يبدو هنا قد اتسع نطاقه. مع قلْب العلاقات الزمانية، تنطلق الرواية مما هو معاصر، فتنكفئ إلى الماضي (والفاعلون الثلاثة الأساسيون، وهم مُحرِّرون في دار النشر، يندفعون على اثر خطة غامضة تعود إلى المستوى القروسطي «لفرسان الهيكل»، ويسعون إلى حل رموزها متوسّلين بالحاسوب الموسوعي (L'ordinateur). وإنّ حضور توليفة لسيرة ذاتية لها المزيد من القلق والعذاب (وتروي القصة عن طريق الشخص المتكلم) الذي يجد التلبية له في تعميق جملة من المواضيع حول الفظاعة واللامعقول، وهي تلبية مثقلة بمراجع يستحيل حل تشابكها، بمراجع إلى التقليد الباطني (Esotérique) والسحري والخفي.

برّ أولوف إنكيست Per Olov Enquist (وُلد في ١٩٣٤):

إن برّ أولوف إنكيست هو الكاتب الذي يمثّل بالأكثر جيل المؤلفين السويديين لعقد الستينات. ذلك الجيل الذي لبث ينتقد مذهب النزعة الواقعية السيكولوجية واستبداد مؤلفيها، فأرادوا أن يجرّبوا إمكانيات الكتابة. وهو من نَسَفَ رتابة التماثل في إحدى التجارب النثرية التي استقطبت أوفر الجدال في تلك الفترة، أي عمله الفني «هسّ» (١٩٦٦) حيث تتلاعب الرواية وما

يتخطّى الرواية (Métariman) بالقارئ فيطرح السؤال عليه إن كان من الممكن – من حيث البلاغة – أن يجد في النص كائناً بشرياً، وكذلك في «الشتاء الخامس للساحر المنوم مغناطيسياً» (١٩٦٤)، حيث كان إنكيست قد صنع من مجرم بطل الرواية. وعلّق على دوره كمبتكر تعليقاً غير مباشر وذلك في: «الرواية خدعة، لكنها خدعة ضرورية».

وبوسيلة كهذه التمارين الشكلية التي تتمرّس بفنّ اللايقين ومحاولة اغتيال احتكار الحقيقة، ألّف إنكيست دوره كأديب في عقد الستينات هذه المتسمة بالأيديولوجيا والاعتراف. وإن روايته حول فقدان الأقطار البالْتية عام (١٩٤٦) – فقدان طال الجدال حوله – وهي: «جنود الغرفة الأجنبيّة» (١٩٦٨) رواية باتت مرموقة جداً. وفي هذه المرّة، ظلّ التوثيق صحيحاً. والكتاب الذي أعاد اتهام الكتابة السويدية التقليدية للتاريخ، ترك أثراً سياسياً قوياً. وإن هذه الرواية المكرّسة لفترة درامية من التاريخ المعاصر، قد أنساقت، في آن واحد، إلى التفكّر في الطريقة التي يستخدمها سارد الحوادث – تحت تأثير سرد قصته – لتلوين التاريخ بآرائه الخاصة وإلى محاولة الأديب أن يوضّح الماضي، فعندئذٍ يوضح ذاته عن طريق الحاضر.

في روايته التالية: «الشاهد» (١٩٧١)، ينحصر دور مَن يروي الحوادث إنكيست في دور المحقّق، المُسائل، فهو فرد من البشر يخوض الجدال حول الحقيقة والأخلاق والسياسة. والشخصية الرئيسية هو قاذف مطرقة يغشّ في دوره، بل هو أيضاً المُصلح الاجتماعي الديمقراطي الذي يقاطع رسالة التضامن.

إزاء شقائه الذي يستدرّ الشفقة، هناك البطل العامل من الشرق الأوروبي، الأورثوذكسي [المستقيم الرأي] المتأهب للقتال. وإنّ التناقضات الروائية تبلور بهذا الشكل إحراجاً سويدياً. وثمّة عامل خفيف الظل لا مشاكل لديه، وينساق ضحيةً لاجتياح خرافات النجاح. وفي رأي إنكيست، هذا هو الثمن الباهظ للشبهة بمقدار بالغ، وحين يجابه تطرفات النزعة المثالية، يُفضي به الأمر إلى أن يقبل الغش البشري، غشّ قاذف المطرقة. ويتخلى إنكيست، مع مواقف أيديولوجية أوفر وضوحاً مما كانت سابقاً، عن الصيغ المطلقة formulations absolues

ويعترف بضرورة الحلول الوسطية والمقتضيات المعتدلة. ويعني هذا من قبله تجدّد اهتمامه بالفرد البشري في فترة ما، بل إلى جانب ذلك، توصي بما هو جماعي ومشترك (Le collectif).

إن اعتراف الجمهور بإنكيست اعترافاً حقيقياً قد حدث في عقدي السبعينات والثمانينات. فقد خطا خطواته الأولى في المسرح مع «ليل السحاقيات» (١٩٧٦)، وهي مسرحيته حول أوغوست ستريندبرج وسيري فون إيسّن، وقد أصبح نجاحها دولياً بسرعة شديدة. وعزز مكانته الأدبية بمسرحيتين: «من أجل فيثر» (١٩٨٠)، و«مرئيٌ انطلاقاً من حياة دودة أرضية» (١٩٨١). وتدمج بناء مسرحياته الطبيعيّة (Naturalistes) اندماجاً كاملاً في التقليد المسرحي السويدي الشعبي جداً والثري جداً عن طريق اختيار مجمل مواضيعه في (احتمالات الحب). ولئن ثابر إنكيست على بحوثه الشكلية، معارضاً دون ملل منحى الواقعية الجمالي. ومثّلتْ مسرحيته ذات الفصل الواحد: «في ساعة التفريغ» (١٩٨٨) تجديداً شكلياً. بمجرد أنها لا تجيب إلا بالحب، عندما يتساءل الأديب عن تمامية كيان الفرد البشري ونزاهته. وفي القصة القصيرة: «الملاك الساقط» (١٩٨٥) استمرّ البحثُ عن فهم حبٍّ يعصى على التفسير بحثاً مجرّداً من كل عنصر نرجسيّ. فالأمر يعني هنا تماماً حدود الإنسان.

جوزِيه إينش José Ensch (ولدت عام ١٩٤٢):

ولدت جوزيه إينش في لوكسمبورغ وهي شاعرة ناطقة باللغة الفرنسيّة. وكانت من قبل أسرتها، وبفضل بُنية التعليم اللوكسمبورغي الخاصة، قد تدرّبت باكراً على الحضارة الألمانية وعلى الثقافة الفرنسية، سواءً بسواء.

أنجزت إينش دروسها الأدبية المتعمقة في ألمانيا، بمدينة بون، وفي فرنسا، بمدينتي نانسي وباريس. فقررت، عند ختام دراستها العليا، أن توقف نفسها على لغة فرنسا وأدبها. وعندما عادت إلى لوكسمبورغ، قضت أيضاً فترة تدريبها كأستاذة في التعليم الثانوي والعالي، ودافعت، أمام لجنة فاحصة لوكسمبورغيه، عن مذكرتها الأدبية حولَ جيزيل برانسّيدوس – فريداس،

شقيقة الرسام بالألوان ماريو برانسيذوس، وكانت مواهب الشقيقة الشعرية منذ مراهقتها، قد بهرت الشعراء الموالين لمذهب السوريالية.

عنونت جوزيه إينش عملها هذا كما يلي: «جيزيل برانسّينوس – من الطفلة النابغة في المذهب السوريالي إلى روائية اليوم. تطورت، تناظرات». ونشأت من هذا العمل صداقة عميقة ما بين الأستاذة اللوكسمبورغية الشابة وجميع أفراد عائلة باسّينوس. ولم تكف جوزيه يوماً متابعتها بشغف تطور جيزيل برانسينوس الخلاّقة. وعقب تدريسها الأدب الفرنسي في ثانوية لوكسمبورغية، عادت إلى باريس لكي تعمّق بحوثها في مضمار الشعر المنتمي إلى مذهب السوريالية. وحين استقرت مجدداً في وطنها، شرعت – لصالح الناشر الكندي أنطوان نعمان – تحرر دراسة لآثار جيزيل برانسّينوس الشعرية – وهذا العمل استكشاف عميق وحقيقي للجهد الخلاق لتوليد العمل الفني وذلك في «الاستماع إلى جيزيل برانسّينوس – صوت يوناني» (١٩٨٦).

وخلال هذه المناشط المتنوعة، راحت جوزيه إينش تنظّم بعض القصائد التي احتفظت بها سراً في منزلها، متيحة لها النضوج في تمام الصمت. وحيث أنّها كانت موهوبةً في مضماري الموسيقي والرسوم الملوّنة ومتفوقة في مزاولة الأعمال اليدوية. أدركت جوزيه إينش حقيقة العالم الواقعية عن طريق السّمع والنظر واليد. وأسهمت هذه التجربة في إثراء شعرها. وبصحبة جيزيل برانسينوس، قامت بتمارين «الكتابة باليد اليّسرى»: فالتعبير الخلاق تبدو طبيعته متغيّرة حينما يغيّر الشاعر يده بقصد الكتابة. وبما أنها تتحسسّ كثيراً التعبير الصوتي، درست النُطق والفن الدرامي، وأسهم هذا العامل في تأثيره على صوت هذه الفنانة.

قامت برحلات إلى اليونان ورومانيا وإيطاليا وإسبانيا والبرتغال. ومع ذلك اتخذت من البروفانص الفرنسية وطناً ثانياً لها، فتركت جبال الألب البحرية وشواطئ المتوسط أثرها على شعرها فبثّت فيه زخم الهواء والماء.

نشر ديوانها الأول عام ١٩٤٩ تحت عنوان «الشجرة». وراحت الشاعرة المتشبّثة جداً بجذورها وبأسرتها وأرضها، ترتقي وتسمو. وإن جهود جوزيه الخلاقة والمتميّزة بالدقة – نضال مؤلم «مع الملاك» – تنزع إلى

التفوق الذاتي الذي يذكره عنوان ديوانها الثاني «في مكان آخر... الأمر أكيد (١٩٨٥). وإذ لبثت جوزيه إينش تعمل بتأثير رغبتها في ما هو مطلق، فقد عانت آلام أمراض خطيرة، وتمزّق الفَقر، ومشوار «الصحراء»؛ بيد أنّها ثابرت على اعتقادها بوجود ذلك «المكان الآخر»، وعساه يقوم في الأول على سعادة توليده عملاً كامل الإنجاز.

وإذ كانت لوكسمبورغ في لقاءات شعرية دولية شتى سعت إلى نشر قصائدها في العديد من المجلات في بلدها والأقطار الأجنبية. ولديها ديوانان ينتظران النشر: «الجانبية والظلال»، و«أقفاص الرياح». فالصيغة التي كانت في البداية مقتضبة وراسخة البُنية، أخذت تتسع اتساع نثارات Traînée فسيحة من دمٍ أو عبرات أو مياه بحرية. وبغتةً، انطلقت صرخة الخلاص والولادة: «لك جوف ثري/ بالمداد الرائق limpide في الدم كما هو العصفور في منهل السماء». فتجربتها الإنسانية وثقافتها الفرنسية، رغم تقوّتها من بعض النسغ الجرماني، ضمنت لجوزيه إينش مكانتها في الآداب الأوروبية.

بيتر إسْتيرهازي Péter Esterhàzy (من مواليد ١٩٥٠):

كتب المجري بيتر إستيرهازي في إحدى مقالاته، حوالي عام (١٩٨٩): «بلادنا على قيد التغيّر وقد حسبنا – وأقله، حسبت أنا – أن ممارسةَ الكذب هذه لن تتغير يوماً، لن تتغير أبداً. وأنّ هذه الممارسةَ التي عرفتها لن تتغير، وأن ثمّةَ دوماً هذه المنازعات المستمرة دون انقطاع. بل هناك ما هو أسوأ، حقّاً، بيد أن هذه الممارسةَ ذاتها أمست فاسدة بمقدار كامل. ولكن، قد تغيرت الأحوال وهذا ما يسعنا أن نراه من موسكو حتى ديارنا هذه. وكما تقول النكتةَ الجديدة: إنّه نظام مجنون، ولكن نستطيع الكلام، على الأقل».

في نظر إستيرهازي، إنه نوع من التلاعب الأدبي الأُوليبي [تلاعب أدب تجريبي Oulipien]، الإقدامُ على الكلام في بلد أمسى «من الشرق»، عقب التسلط السوفييتي. فاللامعقول السائد آنذاك تفاقم بممارسة الكذب والخلط، على الصعيد الرسمي، في اللغة «الاورْويلية» الجديدة [المتسمة بالهجاء ومعارضة الشمولية الأورويليّة [Orwellien]، وعلى الصعيد الخاص

بمقادير مختلفة، في سأم المرء من كونه على نزاع وصراع. ففي حياة كل يوم، ترى هل ينبغي على المرء أن يتكلم أم أن ينغلق على ذاته، في صمت لا تواطؤ فيه؟. إنّ هذا الرجل الرياضياتي بتأهيله، هذا الأديب الناثر، قد حلّ في عالم من التلاعب، من جمل ذات أدراج [غريبة عما هو تابع للحبكة à tiroirs] من التعبير اللامباشر ومن التلميح. وبات الإلماع بليغاً وساخراً، كما في النص المذكور، وأخوياً، لأنه يدعو مكتبة بكاملها، وآثارها ومؤلفيها، إلى المشاركة في تعديل أقواله لكي يستطيع الاختباء وراءها. ويذكّرها هذا الأديب بصفتها مشاركة في ما هو مأساوي وفيما هو تافه من وجوده الموصوف بمساعدة قيمٍ برجوازية من ماضٍ مكبوت، وحيّ رغم كل شيء، لكنه في منفى داخلي.

استرهازي شخصيّة تمثّل جيله الذي رأى أن هذه القيم، التي يقال إنها «أوروبية»، كانت تشكل جزءاً من إرث نقله الأدب والفنون العامة، كما نقله بعض الهروب الخفي نحو الغرب – وهو غرب غدا مثالياً لأنه مؤتمن على مُثُلٍ عليا احتقرها الشرق – وتقليد شفوي يرد من الأسرة. وبما أنّ تجربة هذه القيم لبثت شفوية، من جهة، ومنوّطة بألفة حلقة عائلية وذات مودّة تظل مهددة دون انقطاع، من جهة أخرى، فإن هذا السليل لأسرة عريقة من المجر قد صار مُتمرّساً ومحترفاً في الكلمات، أديباً ملتزماً بالألفة العاطفية والساخرة، في آن معاً، داخل كل ما يصفه. اكتشف أو اكتشف مجدّداً، النكتة اللطيفة والحكايات الوجيزة التي كانت تحكى في الصالونات والمقاهي في ماضي الزمان. وظلّت أيضاً ينبوع إلهام في نظر أحد معلميه من آخر القرن، ألا وهو الروائي كالمان ميكسزات، المذكور في روايته الأولى «تراقبني ثلاث ملائكة» (١٩٧٩).

قلّد استرهازي بسخرية رواية الإنتاج، ذلك الفن الأدبي الذي فرضته النزعة الواقعية الاشتراكية (القسم الأول من الكتاب)، وسلسلة من النوادر (الجزء الثاني)، التي من خلالها يكشف النقاب عن ألفة أسرة وحياتها اليومية، بفضل الراوي «المعلم»، الذي سجّل أقواله فُلان كإكرمان أو إسترهازي. فالنادرة تستعيد معه معناها الأصلي، أي: «حكاية سرّية» في رواية أخرى، وهي «فن خلاعي مجري صغير» (١٩٨٤)، أي تتابع حوادث تُسجّل تصرفات أعضاء الشرطة السياسية.

إن الرأي الذي تم تبنيه لوصف هذا «الفن الخلاعي» الصغير بمقدوره أن يجعلنا نفكّر في تقليد كامل لأدب العبث، من بولغاكوف إلى غومبروفيتش وهرابال الذي أهدي له «كتاب هرابال» (١٩٩٠). ومن الممكن أن تُقتَرح نصوص أخرى من أجل قراءة موازية لمؤلفات جورج بيريك أو بيتر هامدكه، كقصة احتضار في «أفعال القلب المسعفة» (١٩٨٥)، أو ذكر أغنيس في «من يضمن أمن السيدة» (١٩٨٢)، وهي حكاية حب ومدينة حقيقية وخيالية «برلين الجدار». وإن اللهجة البنيئة والحزينة في «إنّنا عشرة تمّا» Cygnes (١٩٨٧) تُلقي المزيد من الضوء على المشكلة الأساسية لسرد القصة لدى إستيرهازي، وهي مشكلة المقطع.

تأتي نقطة الانطلاق النادرة من تقليد في الأدب والقيم التي تدعّله الشفويّة بالأحرى، لكنّها تبقى عنصراً مُكوناً لجمالية إستيرهازي، حينما يجمع الكاتب، تحت غطاء كتاب واحد، عدة آثار أدبية ثم ينشرها على نحوٍ مُفصّل. وإن العنوان البليغ للمجموعة «مدخل للأدبيات» (١٩٨٦) يقترح تصوراً للأدب هو، في آن معاً، حدثي وتقليدي فالقصص والروايات، تماماً كما هي النوادر والنكات هذه المقاطع من الحياة، قد لا تكون إلا قطعاً من نتاج مجهول لا يزال على قيد الإنجاز. لكن وحدتها المقطعية تشكّل مدخلاً لشيء ما يتبعها، ولعلّه مثل تعالٍ لشيء ما يدعى أدباً، أو بمسحة من السخرية، يدعى علم الأدب.

هانس فافيريه Hans Faverey (١٩٣٣-١٩٩٠):

خلال صيف عام (١٩٩٠)، توفي الشاعر الإيرلندي هانس فافيريه. وفي أسبوع موته، نُشِرَ ديوانُه الأخير الذي سبق له أن كتبه ونظراتُهُ تنحو إلى ختام حياته ولا بدّ من قراءته تحت هذه الإضاءة، مهما بدت أبيات شعره هزيلة الوضوح. وقبل وفاته بقليل، سبق له أيضاً أن نال جائزة قسطنطين هويغنز تكريماً لجميع مؤلفاته التي اتّخذت صيغتها في أقلّ من خمس وعشرين سنة. ووضّحت المقالات التأبينية العديدة عظمة شعره التي قلّما بقيت تفسيراتها متماهية، ونجد فيها أيضاً عناصر بونية جمّة، وكذلك عناصر ما قبل سقراطية أو مرجعيات إلى شعر مالارميه.

إنّ عظمة شعر فافيريه وطابعها الفريد لا يطالهما الشك، ولا ينساقان إلى الانغلاق في نزعة ما أو في منحى من المناحي. وقد وضعت دواوينه الأولى في صلة بشعر جيرّيت كوفنآر، وذلك بنتيجة الاستقلال الذاتي الجلي في أبيات شعره التي ليس لها مرجعية إلى العامل الخارجي إلاّ بمقدار زهيد. وهناك قناعة متعاظمة ترى أن قصائده - حيث تتعاقب دون كلل عمليات البناء، والتي تبدو أنها تؤول إلى العدم أو إلى الصمت - تنعم بوجودها في ذاتها. وفي هذا المنظور يظلّ شعر فافيريه مميزاً للنتاج الشعري الإيرلندي في القرن العشرين، وهو نتاج يشتمل على آثار مستقلّة لبضعة من المؤلفين الكبار. وبإشرافنا عليها بوسعنا أن نقيم بعض الصلات في ما بين البعض منها، وهذا السموّ وحده يتيح التمييز لبعض التأثيرات على شعراء آخرين. لكن هذا الجهد يتبين بعجلة سريعة جهداً مصطنعاً. فالشعراء ينتصبون في عزلتهم، ولئن تمّ اعتبار البعض منهم كمنتمين إلى ما يُسمى «حركة» [شعرية].

إن فافيري هو ختام هذا الرعيل. وإنّ رحيله يبدو مشيراً، لبعض الوقت، إلى نهاية الشعر النيئيرلاندي. وما يُعرِّف الشعر هذا أفضل تعريف، هو أنه يبدو منساقاً إلى انطلاقة جديدة، بصحبة كل شاعر كبير. ومن الممكن أن تتشكل مدرسة أو حركة شعرية، لكنهما تتلاشيان دوماً وبسرعة لكي تحلّ محلهما فرديات قلّما تكشف أعمالهم ميزات مشتركة. إنّ هانس فافيري شاعر نيئيرلاندي حقيقي، فهو يمثّل بأفضل ما يكون الشعر. أمّا الدخول في حياة شعره ذاتها فيُبدي، على نحوٍ مفارق، كيف لمس الموتُ الشعرَ النيئيرلاندي حينما لمسه الموت في آنٍ معاً.

ماكس فْريش Max Frisch (١٩١١-١٩٩١):

ولد الكاتب السويسري ماكس فريش في ١٥ أيار / مايو عام (١٩١١) بمدينة زوريخ حيث كان والده مهندساً معمارياً. وعقب شهادته الثانوية قرّر أن يصير كاتباً، وطفق يدرس الآداب. لكن موت والده اضطره إلى الانقطاع عن هذه الدراسة. ولكي يكسب معيشته، جعل من نفسه صحفياً. أما محاولاته الأدبية الأولى فقد بقيت دون جدوى، إلى جانب قراءة «هنري الأخضر» للأديب كيلّيز، وهذا ما أقنعه، عندئذٍ، بأنّه من الأفضل له تأمين مستقبله بمهنة

ذكورية. ودفعته ذكرى والده إلى فن العمارة. بيد أن رغبة بالكتابة مافتئت تلاحقه بشدّة، وحالما أنهى دراسته، عام (١٩٤١)، راح فريش يوزّع وقته ما بين اختصاصه والأدب. فزاول الكتابة المسرحية وتابع تحرير «يومياته» وأفضى به هذا الأسلوب إلى أنه دمغ بوسمه إنشاءه ورؤياه، بالنظر إلى مؤلفه «وريقات كيس الخبز» (١٩٤٠) أو شتى مجلدات «يومياته» (١٩٤٦-١٩٤٩، ١٩٦٦-١٩٧١) وإلى رواياته الكبيرة «ستيلّر، لست ستيلر» (١٩٥٧)، و«الإنسان العامل المبتكر» (١٩٥٧) أو «ليكن اسمي غانتنباين» (١٩٦٤)، الذي صدر تحت عنوان: «صحراء المرايا» (١٩٦٦).

قال غانتنباين Gantenbein «أجرّب تحرير الحكايات كما أجرب ارتداء الملابس». فإن «التجريب» و«الحكايات»، لا الصور، ولا اللغة، ولا الاعترافات (من السيرة الذاتية وهي الاعترافات الأعمق من حيث ظاهرها)، ليس كل ذلك قادراً على شيء سوى «رداء مختلف»، وبصورة مؤقّتة. ودوّن فريش في «يومياته»، ومنذ عام (١٩٤٦)، قولَهُ: «اللغة تدفع الفراغ، وما هو قابل للقول، بمنحى السرّ، بمنحى الكائن الحيّ [من الناس].» لكنّ النواة الـ«أنا»، تفلت منه رغم ذلك. وفي هذا المنطق تماماً قام الأديب ستيلّر، عقب عودته إلى بلده بعد غياب طويل، برفضه السيرة، وبالتالي، السجن الوجودي [مجرّد الوجود] (Existentiel) الذي توخى الجميع أن يفرضوه عليه. فهو سجن سوف يقوم أندري – البطل الشاب في أندورا (١٩٦١) – بسجن نفسه فيه حقاً، فبكثرة ما اتهموه بكونه يهودياً، انتهى به الأمر إلى اعتقاده بأنه هكذا هو نفسه. أمّا غانتنباين أو أندرلين، وهما مُصيبتة فلا يتم الكشف عنهما بتكديس الاستيهامات والأحلام التي يراكمها المؤلف حولهما.

«معرفة ما هو حق!»، كذلك صاح دُونْ خُوان في «دون خوان أو حب علم الهندسة» وذلك خوفاً منه أن يتدبّق في عالم العواطف. وإن فالتر فابر، التكنوقراطي، يتشبّث أيضاً بمتانة الوقائع. غير أن الوقائع، كما هي الحكايات، ليست يوماً سوى شظايا «في قعر» الكائن. وإنّ فابر، إذ يتوخى رفض عالم المشاعر العميقة، سوف يتردّى فيها وكأنها شرك. وتظلّ محاولته التشبث بالعالم «الذي يتيسّر التحقق منه» محاولة عبثية كمحاولة جايزر العجوز في

روايته «الإنسان ظهر في العصر الرابع» (١٩٧٩) ومحاولة العديد من وُريقاته الموسوعية.

حقاً، لا شيء يثبت يقين الوجود ولكلّ شيء وجهان، وأحدهما أجوف. لكن هذا «الجوف»، ليس هو فقط بنية الأعمال التي تضعه تحت الضوء لدى فريش: بل هو، في كل خطوة، في كل جملة، حيث يلبث الشك متضمناً في أي تأكيد كما في (بُعد للأسلوب الإنشائي) الذي يجعل إلى جانب ذلك، كل ترجمة لهذا العمل أمراً إشكالياً جداً. وعلى هذا المستوى، أيضاً، اللغة فراغ، والـ «أنا» يظل مغفلاً ووحيداً، راسياً على شواطئ القرن العشرين الذي يدحرج من الصدور والألفاظ أكثر من أي زمان قد مضى. وإن نتاج ماكس فريش، في الإضاءة التي يسلطها عليه، قد أدرك هذه المجابهة اليائسة إدراكاً يرتدي نفاذاً ذهنياً كاملاً.

ريا غالاناكي Réa Galanaki (ولدت عام ١٩٤٧):

ولدت ريا غالاناكي في جزيرة كريت [اليونانية] عام (١٩٤٧). وهي مؤرخة من حيث تأهيلها، وقامت بدراسة التاريخ وعلم الآثار في أثينا، خلال فترة عانت من أزمة سياسية واجتماعية إبان ديكتاتورية عقداء الجيش. ونشرت ديوانين: «مع أنه فرح» (١٩٧٥)، و«الجوامد» (١٩٧٩) وهما نصوص تسرد بالأحرى حكايات. أمّا «الجاتو» (١٩٨٠)، و«أين يقبع الذئب» (١٩٨٢) فهما ثلاث قصص جمعت في مجلد واحد. و«قصص متحدة المركز» (١٩٨٦)، ورواية تاريخية «حياة إسماعيل فريق باشا» (١٩٨٩). وانطلاقاً من مجموعة عام (١٩٧٥) حيث صاغت ريا غالاناكي مقتضيات: «الكلمة المتناظرة»، تطور مجمل نتاجها، تدريجياً، نحو وحدات قصصية أضخم حجماً، كمثل الخرافة، والحكاية، والقصة التاريخية. وقد ارتسم الانتقال من القصائد إلى النثر منذ المجموعة الأولى. وينساق القارئ إلى اكتشافه عالماً منغلقاً من التناظرات ما بين العناصر المكوّنة التي – بترتيبها على نحو حلزوني – تستعيد جملة المواضيع المُلحّة للأدبية كحدود الكتابة، وبشكل أخص، كتابة النسوة، وزوال القصص الكبيرة للحداثة وأفول الخرافة والأسطورة.

إنّ المنظور الذي تُدرِكُ فيه نزعةُ الحداثة الأسطورةَ، منظور يجمع يونان الحلم ويونان الحقيقة، أي الرؤيا الجوانية والواقعة التاريخية. وفي نتاج ريا غالاناكي، ما يحظر مثل هذا الجمع هو الخطاب التسلطي «للرجل القاص الذي يقتل الأسطورةَ» والجسدَ الأنثوي الذي يولد مجدّداً إلى الحياة من خلال الكتابة. فالبحث عن مركز فريد، أسطوري أو تاريخي، يتبين أمراً يعسر تحقيقه، أمراً خيالياً. وليس ثمّة من انتماء إلى البراءة المفقودة، وهذه الملاحظةُ تُرغب القارئ في ختام الرواية التي قد عاشت شخصيتها الأساسية، من أصل يوناني، – في أعقاب هدم قريتها – في حاشية سلطان مصر، ثمّ صار اسماعيل فريق باشا: «في تلك الليلة، أراد أن يستسلم إلى الأبدية، لأنه شعر بأنه قد حلّق فوق الحركات والكلمات، لكي يبلغ المعرفة العليا. فمنذ بضع سنوات، لبث يحسب أنه سوف يلتقي هنا ببراءته المفقودة؛ وما كان جديراً في تلك الغضون، بأن يتمتع الأبرياء إن لم يكن مشابهاً لهم. وبالتالي، في تلك الليلة، وفي منزله القديم، بقيت البراءة تبتسم كما يفعل الملاك الحارس الذي عثر عليه مجدّداً في ذاكرته. وفيما كان يتردد في اعتقاده بالأعجوبة، بسط يده كي يلمس الملاك. وهناك فقط شاهد الأفاعي السوداء تتلوّى في حلقات الشعر الباهرة، فارتد إلى الوراء. واستنار ذهنه بغتةً وأدرك أنه ليس ثمّة، أية براءة مفقودة. وبالتالي، ليس هناك (ولم تكن يوماً) أية عودة.

نهض، واقترب من الموقد، وسحب حجر الصدع. وقبّل رسالة انطونيس، دون أن يعيد قراءتها، ومزقها قطعاً صغيرة. ثم تناول الخنجر القديم وطعن به قلبهُ».

بيتر هاندكه Peter Handke (ولد عام ١٩٤٢):

إن جميع أعمال الكاتب النمساوي بيتر هاندكه تهدف إلى استخلاص «الإحساس الحقيقي» المشترك ما بين المؤلف والقارئ مع تجاوز كل ثقافة والنُّنوّ منها. ومنذ النصوص الروائية الأولى تماماً أو المسرحية، سعى بكتابته أن يُحرر الكلمات مما تريد قوله لكي يجعلها تستعيد موضوعها. وبذلك تخترق «القصصُ» الطبقةَ المجازية للغة، لكي تعيد لها بُعدها الحسّي. فاللغة

هي الوسيلة الوحيدة تحت تصرّفنا بقصد التكلم عما نشعر به، لكنّ اللغة تمكث دون انقطاع عازفة عن هذا الشعور من أجل غايات الاستخدام.

ما يجعل الكائنات البشرية قابلة للمعرفة لديهم، ليست هي الآثار التي تركها فيهم المكتسب الثقافي – الآثار التي يستعيدها الاستيطان – ولكن، كما يقول هاندكه، إنما هو القلق البدئي الذي يتجلّى رغم الثقافة والذي تصفه، على سبيل المثال، قصة «ساعة الإحساس الحقيقي» (١٩٧٥). فتتولّد من ذلك نظرة مختلفة جداً، هي في آن معاً جديدة. وكأن القلق يؤدي إلى مشاهدة كل شيء للمرة الأولى بنظرةٍ بسيطة تماماً، فيغدو كل شيء جلياً لا متوقعاً. ومنذ ذلك الحين، يُبنَى العالم مجدداً على إيقاع هذه «العودة البطيئة» التي تستعيد أُسس الإحساس الجيولوجية، كما يبنيها: «درس الانتصار المقدس»، وعندئذٍ لا ينتمي من بعد [الفنان] سيزانّ إلى «الثقافة» بل إلى إحلال العالم في مكانه.

لأن الأمر يعني تماماً، في عمل هاندكه، هذا المؤلِّف الذي يحدّد تدرّجه في كتابيه: «وزن العالم» (١٩٧٧)، و«تاريخ القلم» (١٩٨٣)، مسجلاً الإدراكات الحسيّة المكوّنة التي يتموضع حولها جهدُ الكاتب بمقدار ما يقوم كل جهده على صياغة عالم القارئ. ودوماً خلال هذا المطالع يقوم الأديب بالكتابة، فلا يعطيه يوماً أي درس، بل يغتنم الوقت الكافي لكي يفتح عينيه وحسْب.

منذ البداية، وخلال سرد القصة أو الفيلم أو المسرح، ظلّ عمل هاندكه هو ذاته في التنوع والتجدد المثابر للكتابة وللمواضيع. وكلّ ما يدعه النسيان اليومي يفلت منه، وكل ما تتجنبه الحياة اليومية، يتجلّى بقوة في النصوص التي يؤلفها هاندكه مع ما يُجاوره أو ما يشعر به.

إن استكشاف الإحساس، المقلّص حتى مكان وحيد (باريس أوسالز بورغ)، ينتشر على العالم بأكمله، كما ينكشف هذا العالم حيثما يكون، في ألاسكا أو في سلوفينيا. وكان الأمر يعني، في السابق، الإحاطة بالكائنات البشرية، كما في «المرأة العُسْرى» gauchère (١٩٧٦)، أو في «حكاية طفل» (١٩٨١). وذلك لأن الكائنات يتعذّر فصلها عن الأمكنة حيث تمكث، ولأن الترحالَ أحد الأسباب الرئيسية لنتاج هاندكه. فإن السَّير، والنظر، والإصغاء، كل هذا يتيح له أن يجد العالم مجدّداً وأن يمنح الكتابة حدتها وكثافتها. أمّا مؤلفاته الأخيرة – «الغياب»

(١٩٨٧)، و«بحث حول صندوق / بوكس» (١٩٩٠) – فتصف هذا المشوار في رحاب ما هو مرئي، والذي يتجلّى في نقته ومداه، لكي يغدو، في آن معاً، مادة العالم والجزء الأوفر ألفةً حميمة لدى كل فرد بشري.

سياموس هينه Seamus Heaney (من مواليد ١٩٣٩):

إن الجماعة الريفية المستقرّة حيث ولد سياموس هينة بقيت ماثلة في شعره، فيما لبث تجانب النظام السياسي المُنفسد والمتقلقل في ايرلندا الشمالية وقد راح هذا النظام يتفكك رغم تعاظم حجمه. وطفقت كتبه الأولى ومنها: «وفاة موالٍ للطبيعة» (١٩٦٦)، و«باب بمنحى السواد» (١٩٦٩) تستكشف عالم طفولته المباشرة. واستشعر الأديب أن عناصر مألوفة، والسماء والأمكنة، وحتى بعض الأراضي، قد يكون لها جانب ما غامض. وانطلاقاً من: «المعاناة من الشتاء» (١٩٧٢)، تكاثف تفحص العالم الدقيق، وكذلك تفحّص أسمائه حتى عاد هينه، في كتابه «الشمال» (١٩٧٥)، إلى أماكن طفولته، فاكتشف فيها، من خلال ماضي ايرلندا، ماضي الفايكنغ، والجثث التضيحاتية التي باتت رمز العنف المعاصر.

مع أن شعر هينه قد تمّ افتراضهُ، واعداً بعزاء ما، فقد عجزَ عن تحقيق هذا الوعد حقاً. وإن إثارته للذكرى الوادعة للمناظر الرعائية، ذكرى التقاليد، والأعراف الشعبية، وأزمنة الماضي، كانت تُثير المشاعر فعلاً. بيد أنّ البحث عن توازن قد بات مهدماً إذ لوحظ أن هذا التوازنٍ ليس إلا عدماً. وهناك عدم يشحنه الموت بالمزيد من الكثافة، ولاسيما موتُ والدِه وعدةِ ضحايا للتيار الإرهابي الذي أعاد الأديب ذكراه في القصيدة الرثائية «التنقيب». وقام هينه في قصيدته «الشمال» بتوضيح هذه المشكلة، واصفاً التعارض ما بين «أنتيه» Antée، أي من يعانق الأرض من حيث تصدر القوة، وبين «هيرقل» الذي يقدر أن يقهر «أنتيه» فيخطفه إلى رحاب الفضاء.

إن فعل الشاعر جهد عملاق يسعى إلى انتزاع الرؤى التي تمضي فتجاوز التمثلات الصارمة والعقلية لعناق الأرض، وهو عناق مقدس وعنيف، نظراً لما فَعَلَ «أنتيه» بمنحى مملكة الهواء والنار. فإن فن «هينه» هو النجاح في توحيد الهواء والأرض كي يبلغ الشاعرُ الرؤيا، فيما يعزف عن التجريد.

إسماعيل كاداريه Ismail Kadaré (من مواليد ١٩٣٦):

بدأ مشوار كاداريه، ذات يوم من عام (١٩٣٦)، في مدينة صغيرة جنوب ألبانيا، جيبروكاستير، المدينة التي وصفها في كتابه «حولية المدينة الحجرية». وعندما بلغ السابعة عشرة من عمره، حاز هذا الابن لساعي البريد المتواضع جائزة الشعر في مدينة تيرانا، الأمر الذي أتاح له الذهاب لمتابعة دراسته في معهد غوركي بمدينة موسكو. لكنّه طُرد من هذا المعهد إبان القطيعة ما بين موسكو وتيرانا. وفي هذه الغضون، كتب: «جنرال الجيش الميْت»، وبلغ هذا الكتاب فرنسا حيث حظي بنجاح سريع لأنه مجد المقاومة الألبانية على الفاشية الإيطالية، فيما راح يتغنى بسحر بلدٍ جبليٍّ تائه في ضباب ما وراء البحر الادرياتيكي، بلدٍ لن يقدر أيُّ مجتاح أنْ يخترق يوماً غموضه.

على شاكلة هذه الرواية الأولى، لبثت كتب كاداريه بأكملها مثلاً فسيح المدى، ورمزاً عملاقاً ينتقد بشدة عالم الاستبداد الشمولي. غير أن العمق الروائي ليس سياسياً بصورة مباشرة، فكاداريه يكره الأدب المناضل. فهو بالأحرى ينتمي إلى أسرة كبار الرواة الشرقيين، فيوقظ وحده تماماً الملحمة البلقانية إذ ينعم بنفحة رواية ملحميّة (Rhapsode) ونقة عالمٍ حلميّ. فهو يجتاز بخط واحد من ريشته الذاكرة الألبانية جمعاء، منذ الاجتياحات التركية حتى الاحتلال الماويّ خلال عقد السبعينات. وإذ طفق يحيك أساطير عريقة القدم حول حقيقة الوقائع التاريخية، مازجاً الحلم بالملحمة، ظل كاداريه نظيراً لغوركي الذي يتغنّى كما فعل هوميروس العجوز، وعساه ينعم أيضاً بِحِسّ القدر المأسوي مثل أشيل هذا «الخاسر الأبدي» والذي أوقف له مقالة مرموقة.

وبالتالي، راح يستخدم كلّ ما يمسّ التقليد الألباني كقُوتٍ مُغذٍّ. إلا أنّ هذا التقليد لم يزل دون هوادة في طور التعالي، بفضل إدراك ميتافيزيقي [ماورائياتي] لقَدرنا. وبمقدار استطاعته، يُبدي كاداريه أيضاً تفوق الحكمة الشعبية على اللغة الجامدة لدى هؤلاء الذين يقودون مصير الدول. وحينئذٍ تغدو سخريته أشد لذعة من أي يوم مضى، لأنّ له من الحس ما هو شبيه بحس شابلان من حيث الضحك الساخر والكاريكاتور. وما ينعم به من أشهر السمات، هي التي تتجذر بتمامها في واقع تاريخي حقيقي جمّ الدقة وهو: الشرخ ما بين ألبانيا والاتحاد

السوفييتي، في كتابه «الشتاء العظيم»، وفي «غسق آلهة السهوب»، ومكافحة الاجتياح العثماني في «جسر القناطر الثلاث»، و«طبول المطر»؛ وانتفاضة ألبانيا في كوسوفو، و«رهط الغرس تجمد في الجليد»، وفي الخصومات ما بين الكاثوليك والأرثوذكس في «من الذي أرجع دورونتين؟» والقطيعة ما بين تيرانا / بيلين في «الحفلة الموسيقية»، وهي رواية رائعة حيث يغدو «ماو» مهرّجاً شغوفاً بالعظمة وفي طور الهذيان.

إن إحدى أجمل روايات كاداريه هي دون شك «نيسان المكسور». وتتموضع حكايتها حوالي عقد الثلاثينات، على قمة الجبال السامقة، في عالم غامض، عالم إقطاعي بوجه عنيف. وراح طلب ثأر دموي يعارض هناك أسرتين، مستجرّاً أعضاءهما داخلَ زوبعة رهيبة من المذابح. بيد أنّ بضع صفحات غدت كافية لتحويل هذه الملاحقة التافهة للإنسان إلى مأساة، مأساة تمنح نزعاتِ الارتداد الوراثي القديمة (Atavismes) الألبانية بعداً ملحمياً، عالمياً. ومن عالم الموالين لسلطة الرجال على النساء (Machos) الدموية، استمدّ أشملُ كاتبٍ من الكتاب الموالين للنزعة الإقليمية أنشودة نواح حيث يظهر الموت بصفته شكلاً من حكمة عليا.

أما تحفته الأدبية «قصر الأحلام»، فقد نشرت في فرنسا تماماً قبل أن يلتمس الروائي اللجوء السياسي فيها، فهي محاكاة ساخرة للإفساد الشمولي. ونكتشف فيها مستبداً شيطانياً، يتميز بمكيافيلية عنيفة حتى إنه ابتكر الفكرة الوحشية لتوسله بأحلام البشر سعياً منه إلى استعبادهم ومراقبتهم حتى خلال نومهم، في معظم هجيع الليل... فقام كاداريه بتفكيك بارد الأعصاب لآليات الدكتاتورية حينما تبلغ أقصى الخبث، بالكثير من الذهن الدقيق. فكانت هناك رحلة إلى تخوم الكوابيس. فهذه الرواية تجعل القارئ يستشفّ ما قد يكون تيار الأحلام الفاشي ووجهة اللاوعي الستاليني. وهذا الجانب الرؤيوي بالذات هو الذي يكوّن القوة البديعة لما يقارب عشرين كتاباً ألّفها الأديب كداريه، هذا الروائي الذي يمنح التاريخ نفحة شكسبيرية عظيمة. ومن ثمّ، فإنّ آثاره تظهر كأنها أوبرا بُوف [مغناة هزلية opera-bouffe]، حيث تتعاقب جميع الأشباح وجميع أصناف الرعب التي تزعزع زماننا زعزعة عنيفة دون هوادة.

إينار كارَسون Einar Kàrason (ولد عام ١٩٥٥):

هناك فن روائي بات نمطة عتيقاً في عقد الثمانينات (الملحمة العائلية القريبة من السيناريوهات المتلفزة)، وثمّة أبطال محيَّرون (مستبصرة معتوهة نوعاً ما، وكاريكاتور غير ملائم للممثل مارلون براندو) – ترى هل الأمر يعني حكايةَ جنّيةٍ مخالفة لعصرها، وموجهةً إلى مراهقين؟ – ومع ذلك تماماً قد أصبح إينار كارسون أحد الأسماء المرموقة للأدب الايسلندي خلال عقد الثمانينات.

إن ثلاثيته المكرّسة لأسرة أيسلندية من عقد الخمسينات، مع جمٍّ من الانكفاء إلى الخلف، ومع بعض الاستباقات التاريخية، كما في «جزيرة إبليس» (١٩٨٣)، و«الجزيرة الذهبية» (١٩٨٥)، و«أرض الميعاد» (١٩٨٩)، وقد نعمت كلها بنجاح كبير في أيسلندا وسكاندينافيا. ورغم جملة من الموضوعات تقترب من السلسة التلفزيونية، يُدْرَكُ هذا النتاج بصفته أدباً رزيناً بعد أن تمتّ ملاءمته مع المسرح. ولماذا يا ترى؟ فقد فضّل المؤلف على الإغراء الطليعي الحداثي خلال الستينات، وعلى إغراءات النزعة الواقعية / الاشتراكية لعقد السبعينات. فضّل الأديب فناً تقليدياً لسرد الحكايات، ولكنّه ليس فناً ساذجاً، بل يمنح التاريخ أفضليته. ويجري تقدّم الحوادث في ريكيافيك، في قرية من الأكواخ حيث لجأ العديد من المستضعفين في الحياة، والعديد من السكارى ومن القرويين الذين افتقدوا جذورهم ومن المومسات على قيد الهرم، والسارقين، والشرفاء لا فلس لديهم، وقد لفظتهم حياة المدينة بأسرهم. وفي وسط العاصمة تماماً وهي في أوج تطورها، أنشأوا قرية موالية للفوضى. فنحن هنا، كما في الكثير من مؤلفاتٍ أخرى في الأدب الأيسلندي لما بعد الحرب، في شأن اللقاء العنيف ما بين الثقافة القروية القديمة، وثقافة الجماهير الأمريكية. ولكن، وعلى نقيض أعمال أخرى عديدة، بمعزل عن أية إرادة تسدي دروساً أخلاقية.

بسخرية تقارب سخرية هامسون، لكن دون احتقار للفرد البشري، تصف القصة شعباً يبدو ضائعاً؛ ويجري الحديث فيه عن الفقر ولا يتّهم المجتمع، ولا الأقدار المأساوية، بل مع غياب مفجع للتيار العاطفي، لأبطال لا تحصر بطولتهم إلا في الشكل، كمثل أبطالِ ملاحمَ أكل الدهر عليها وشرب،

أبطال قد يمثلهم هوفغري بوغارت أو إلفيس بْريسلي. وهنا، دون شك، تكمن قوة القصة: إن إينار كَارسون يخلق عالماً روائياً يقوم أساسه، ظاهرياً، على عناصر تاريخية. ويوقظ بعض الحنين لدى قارئ يدرك أن قرى الأكواخ في ريكيافيك، ومنذ أمد طويل، قد حلّت مكانها أبنية حديثة، وأن اصطدام الثقافات قد بات انصهاراً لها.

بيد أن المطالع، كما المؤلّف يعلم أنه ليس هنا سوى حنين مزيف. فالعالم الذي قد نودّ أن نأسف عليه لم يكن قط هكذا، فكلاهما متواطئان. أما القارئ، بعد أن يغدو مهملاً، يظل وحيداً وعلى وَهَنٍ يتعسر تحديده. وهكذا، في المجلد الأخير من الثلاثية: عقب بضع سنوات يمضي إلى الولايات المتحدة الأمريكية «الأنا الآخر» (Alter Ego)، بصحبة واحد من سلالة البصّارة voyante ويبحث عن آخر فرد على قيد الحياة من الأسرة، وسبق لهُ أن مضى إلى الأراضي المقدسة هذه منذ أمد بعيد. ويغدو الأمرُ سردَ حكاية لرحلة فوضوية chaotique، عبثية، لنوع من السعي غير المحدود إلى حلم يفضي إلى مشهد يعصى على النسيان. فالشخصيات يودعون مُثُلَهم العليا المصطنعة في محمية للهنود الحمر. وفي هذا الكتاب، وهو الشخصي بالأكثر للأديب إينار كارسون، تتجلّى هذه الرحلة رحلةً للمؤلف وهي شبيهةٌ بحجٍّ لا يسعى إلى مدينة القدس، رحلةٍ شبيهة بحرب صليبية لأطفال حيث الأوهام هي التي تختفي، برغم ذلك.

دانيلو كيش Danilo Kiš (١٩٣٥-١٩٨٩):

إن دانيلو كيش اليهودي من جهة أبيه، ومن مونتيه نيغرو من جهة والدته أمضى طفولته في جانبي الحدود المجرية اليوغسلافية. وقد كتب باللغة الصربيّة ومارس اللغة المجرية والفرنسية والروسية. وبدا كيش من خلال نتاجه الأدبي، وريثاً لثقافة أوروبا الوسطى، ولاسيما ببحثه عن هوية مفقودة، بل أيضاً وريثاً لاستلهام الكُتب واستلهامٍ جهبذي e'rudit على طريقة بورج. وله تقنية من نزعة الحميمية (Intimiste) ونزعة وثائقية خاصة بالرواية الجديدة.

ومنذ نتاجه الأدبي الأول «تخشيبة» (١٩٦٢) كشف كيش النقاب عن روحٍ تجادل حول سرد القصة الروائية. وسلّط الضوء على نزعة مُجدّدة من سلالة

بروست، جيد، بيكيت، نابوكوف، بورج، فخلق نوعاً من الرواية المعارضة (Antiroman)، تتمحور حول أسطورة «أورفيه» و«أوريسيد» (نموذج لرواية الحب). وأُخضع هذا النوع لكثير من التعديلات بحيث أن المرء لا يعرف من بعد إن كان الأمر يعني إعادة تفسير لروايته المعارضة أم محاكاة ساخرة لها، أو مجرّد تَذَكّرها الصّوتي المبهم. فالأسطورة تضيع، وقد حلّت مكانها ديناميكية النص وإيقاع مقاطعه وأجزائه. وتقيّدت أعماله بقاعدة واحدة فكل نص جديد يطالب بكتابة جديدة. وخلق سرد القصة كحادثة، بمثابة صيغة، مفسراً بذلك في «الإنسان الشاعر» (Homo Poeticus) (١٩٧٣) هذا الوسواس. وهذه الصيغة قد تستطيع الإسهام في أن يكون إخفاقاً المحتوم والمشؤوم أقلّ إيلاماً وأقلّ جنوناً، وهي صيغة قد تستطيع صنع المستحيل، وجعلَ العمل الأدبي خارج نطاق الظلمات والفراغ، وجعلَه يجتاز نهر الليتيه (Léthé) [أحد أنهار الجحيم لدى الإغريق، وتَهَبُ مياهه النسيان لنفوس الأموات].

إن الثلاثية العائلية: «سيرك الأسرة»، و«عمل على قيد التقدم»، والمجلد الأول: «أحزان مبكرة» (١٩٦٩)، وهو «قصة للأطفال ومُرهفي الإحساس»، يستكشف المواضيع الرئيسية (الحب، الذكرى، الخوف، الوالد) التي سوف تُحطَم، وكأنها مستحوذة في مرآة داخل المجلد الثاني: «بستان، رماد» (١٩٦٥)، وكأنها أسطورة غير مستمرّة، أسطورة تحملها مرثاة. ويعاد الإعراب عن هذه المواضيع ذاتها في المجلد الثالث: «ساعة رمليّة» (١٩٧٢)، على نحو يفوق مذهب الواقعية (Hyperréaliste) وخلال سلسلة من الوثائق الصحيحة والمنتحلة التي تتجزّ نمنمةً (Miniaturisation) في الهوة. وإنّ شخصية الوالد، وهو أكثر من مجرد بطل، يغدو وسيلة أدبية تربط المجلدات الثلاثة. لأن كيش لا يحرّر سيرة، بل يستخدمها لتبيانه أنها تقوم بعمل شبيه «بعمل مفسد». فالسيرة هنا هي الطبقة الأولى من رقٍّ (Palimpseste) أعيد استخدامه فهي مكتوبة ومبنية مجدّداً عن طريق مرجعيات أدبية، مرجعيات أمثال مستمدّة من «الكتاب المقدس»، بل أيضاً من سيرفانتيس، غوته، جويس، وهلم جراً...». وتحلّ في هذه المرجعيات لكي تتابع حياة أخرى تصبح جديدة وبعد أن أمست معاشة سابقاً، في آن معاً.

ويقوم تواجد الشواهد والفهرسات والجدال الرابليزية بتحويل منحى القصة، تحويلاً مستمراً، ويُثْري مضمونها المعنوي، مُطيحةً بالتخوم ما بين التخيل ومجرّد الواقع الحقيقي.

وعقب هذه السلسلة المتسمة بالأُلفة الحميمة، راح المؤلف يعنى بالتاريخ المعاصر، متشبثاً بالوثيقة التي تثبت هذا التاريخ، ولئن كانت هذه الوثيقة مجرّد ظاهر وحسب. ولديه مجموعتان من الأقاصيص: «قبر من أجل بوريسا دافيدوفيكا» (١٩٧٦) و«موسوعة الأموات» (١٩٨٤)، وهما من الأشكال المتغيّرة حول مواضيع الموت كما في: «هذا الجار القريب من الفن»، وفي «عدة فصول من الحكاية ذاتها». وفيما كان يحكي قَدَرَ هذه الشخصيات المأساوي، وغالبيتهم أبناء ثورة أكتوبر، يهود وضحايا التطهيرات الستالينية، والذين «لم يبلغوا يوماً الشهرة ولم تدوّن أسماؤهم في أية موسوعة» (ولابد من اختراعِ موسوعة لهم)، وينبري كيش يحوّلهم إلى استعارة شاملة من ختام حضارة يدمغها بوسم تناظر نزعات المذاهب الشمولية (Totalitarismes). أكانَ الشأن يعني محاكم التفتيش، أو الهولوكوست، أو «الغولاغ»، أو معسكرات القمع، أو مناهضة الساميّة [أي هنا: الصهيونية].

وهنا يُقدَّمُ التاريخ كمثل إخراج سياسي وأيديولوجي فيحرك ويُعبّئ التبحّر في العلوم، والمجاوزات الإنشائية، والسخرية والمفارقة، فهي وحدها القادرة على تبيان الأمور دون أن تكشف عن ذاتها. ولدى كيش، يُتّهم الواقع الحقيقي عن طريق الكتاب. ويهدف هذا الاستلهام للكتب – ولنستشهد هنا بما قاله المؤلف ذاته –: «يهدف إلى تصحيح الظلم الإنساني، وإلى إعطائه كلَّ خليقةَ إلهيةَ المكانةَ ذاتها في الأبديةَ». وإنها لَمُهمة عسيرة، لكنها أحد أجمل ما يسدى من الاحترام والثناء لأدب القرن العشرين.

تاديوش كونفيتسكي Tadeusz Konwicki (من مواليد ١٩٢٦):

«إن سعادة الشعوب وشقاءَهم غالباً ما يذكّران بسعادة وشقاء أفراد بسطاء، أناس عاديين ضائعين في لفيف الجمهور، وفي حياة كل يوم دون أي رونق»، كذلك لاحظت رواية «العقدة البولونية» (١٩٧٧). وتتلاءم هذه

الحكمة تماماً مع مبتكرها البولوني، الذي لبث هو أيضاً ضائعاً في غُفلِ مدينة كبيرة لأن قَدَرَ كاتب ما، ولئن بقي شهيراً في حياته، لا يفلت البتّة من قوانين التاريخ المتصلّبة.

قام تاديؤش كونفيتسكي، وهو جالس على كنبة بصحبة قطة إيفان، بإلقائه نظرة من علو البناء الذي يسكنه في جوار نوفي سفيات، نظرة قاسية وشفوقة، في آن واحد، على العاصمة فرسوفيا [وارسو]، على أصدقائه، على أسرته، على الشرطة الذين يراقبونه مترصدين، على أصحاب الرقابة الذين يبترون قوائم كتبه، وبمجمل القول على جميع الذين يكوّنون عالمه الأقرب إليه، طوال سنوات. فهل هذه هي وصية الأديب الروائي؟ ترى هل هي ذكريات ما بعد الموت؟. في الحقيقة، منذ بضع سنوات انقضت، تهيّأ مؤلّف «العالم الجديد وجواره» (١٩٨٦) لوداع قرّائه. ومن الممكن أن نلحق الشك، في شيء من الدلال، بمَن لم تزل حياته مشواراً متعرّجاً حافلاً بالمكائد والمفارقات. إنّه نضالٌ مسلح على السوفييتيين والألمان وعلى إغراء الشيوعية، وعلى النظام الماركسي، وإنّها هجرة أدبية طوعية، عودة إلى الحياة الأدبية الرسمية. فإن تعريف البولوني المستحيل في زمننا الراهن قد غدا الاهتمام الأكبر لدى هذا الكاتب. لقد ولد في مدينة نوفافيليجكا، في ليتوانيا، التي يستذكرها خلال مناظر طبيعية أسطورية، لكن نتاجه الأدبي ولد في جمهورية بولونيا الشعبية.

في عام (١٩٥٠)، كان أحد المرشّحين الموفقين لجائزة الدولة الأدبية الممنوحة للمواهب الشابة في المنحى الواقعي الاشتراكي. ومع ذلك، شيئاً فشيئاً، أعاد كاتبُ «السلطة» (١٩٥٤) صلته بالتقليد الأدبي لما قبل الحرب، والذي كانت تلومه الأيديولوجيا الماركسية، وراح ينشر كتبه سرّاً ويشجب بصراحة سوء تصرف النظام وتعسفاته. ومع كتابه «ثقب في السماء» (١٩٥٩) عاد كونفيتسكي عودة مستديمة إلى الطفولة. وراحت رواياته، في الحين ذاته، تنطوي على العديد من التلميحات إلى تفاهات الحياة البولونية اليومية، وإلى الطريق السياسي المسدود لمجتمع يئنّ تحت نير الأوهام illusions. فكان ثمّة موضوع انتفاضة عام (١٨٦٣)، ذلك التأريخ الهام في

حياة بولونيا؛ واختلط هذا الموضوع دون انقطاع في تلميحاته. ومع ذلك، لم يكن ما يعرب عنه المؤلف عقيدةً لبعض الشعراء الرومانسيين الذين يتأثّر بسحرهم، بل كان إدراكاً مأساوياً يتجلّى بوسيلةٍ بَهلوليةٍ ساخرة لها من السمو ما هو عظيم الشأن.

إن مؤلّفات كونفيتسكي تتقيّد بشاعرية روائية تكاد تلبث منوّطة ببيان يُناهض الملحمة. فالأسباب عينها، والشخصيات عينها، والأماكن ذاتها تنجبس فيها مجدّداً انبجاساً محرجاً. فثمّة انتحار فرد مجهول، حصوة مأخوذة من سرير النهر، بطاقات وزعت فيما مضى، ويستطيع بها المرء أن يُنبّئ ذاته بالمستقبل أو أن يستطيب متعة الماضي.

غالباً ما تتراجع اللهجة الغنائية أمام التهكم اللاذع. بيد أنّ هذه اللهجات المرّة والساخرة، التي نجدها مجدداً، وعلى نحو متلاحق، في «الرؤيا الصغيرة» (١٩٧٩)، وفي «طلوع القمر وغروبه» (١٩٨١)، أو أيضاً في «النهر الدفين وطيور الليل» (١٩٨٤)، هي لهجات أحياناً ما تزول أمام روحانية تسمو فوق عالم المعتقدات البدائية. فإن ليتوانيا الأسطورية مكان لقاءٍ مفضل ما بين الحقيقة الواقعية والميتافيزيقا [الماورائيات]. وينساق القارئ إلى تساؤله دون كللٍ عن شأن هذا القطر البعيد والغامض حيث يصلّي الناس إلى "الإله" ذي السراط المستقيم [أي الأرثوذوكسي]، ويخشون ديفاجتيس وبيرون (إلّهين وثنيّين بجلّهما فيما مضى الشعب الليتواني) ويحتفلون احتفالاً محموماً بيوم الأموات، كما هي الحال في كتابه: «بوبيني، دير في ليتوانيا» (١٩٨٧).

ثمّة عدد وافر من تدخلات المؤلف / الراوي في سرد الحوادث، وترتدي صيغةَ تفكّراتٍ مشغوفة، وبشكل انزياحات إيمانية متحدية حول مصير الشعوب، حول الحرية. لكنّ ما يتجلّى في مركز النتاج الأدبي هو السعي المتتالي إلى هوية كاتب يجهد في تمثيله العالم أقل مما يفعل في تمثيل نفسه. «يا تُرى أين هو وطني؟ أين وطنك؟ أين موطن الآلهة؟ أودّ الرجوع إلى هناك. أروم العودة إليه، ولئن تجلّى شبيها ببلد البشر حيث عانيت من النفي».

ميلان كُونْديرا Milan Kundera (من مواليد ١٩٢٩):

رغم أنه أنجز دراسته في براغ، في المعهد العالي للسينما الذي سوف يستقبله لاحقاً بصفته أستاذاً، قد احتفظ ميلان كونديرا دوماً بمَيْلٍ إلى مورافيا وعاصمتها «برنو» حيث ولد في الأول من نيسان / أبريل (١٩٢٩). وإنّ الثقافة الموسيقيّة التي تلقّاها من والده، عازفِ البيانو، والتي تملّت من منطقة مسقط رأسه، سوف تمارس أثرها عليه، وحتى في تأليف صيغة رواياته. ولكن فضوليته الفكرية، رغم الانعزال الذي عاش فيه في تشيكوسلوفاكيا خلال الخمسينات، حثّت اهتمامه بالآداب الأجنبية (أبولينير، الطلائع الفكرية، الأدب النمساوي، التقليد الروائي الأوروبي).

قبل أن يجد ميلان عالمَه الخاص، عالمَ تعبيره من خلال الرواية، سينشر ثلاثة دواوين شعرية، ومبحثاً عن فلاديمير فانكورا الروائي التشيكي لما بين الحربين؛ وفي عام (١٩٦٢)، سيرى إنجاز مسرحيته الأولى «أزهار النرد». وخلال فترة الانفراج السياسي، التي أفضت إلى «ربيع براغ»، كان في عداد الكتاب الموالين للمذهب الإصلاحي (Réformistes) المتجمعين حول «الصحيفة الأدبية الدورية»، والذين انهمكوا في نزاع صريحٍ على السلطة خلال المؤتمر الرابع لاتحاد الكتّاب (١٩٧٦). وإذ عُرِفَ كناثر بسبب أقاصيصه «صنوف الحب المضحكة» (١٩٦٣)، التي تمّ إنجاز طبعتين متتاليتين منها، فقد ضمن لنفسه شهرة روائي كبير، لا في تشيكوسلوفاكيا وحسب، بل أيضاً في الأقطار الأجنبية، بفضل «المُزاح» (١٩٧٦)، كتابه الأخير الذي نشر في تشيكوسلوفاكيا قبل ذهابه إلى المنفى.

لا جرم أن كونديرا أحد الضحايا الأولى «للتطبيع» (Normalisaiton). فعقب أن حُظر طبع مؤلفاته، أُذن له (عام ١٩٧٥) بالمضي إلى فرنسا حيث حلّ في باريس، بعد إقامة وجيزة في جامعة مدينة «رينّ». أما «الحياة في مكان آخر» (١٩٧٣) و«فالس الوداع» (١٩٧٦) هذان الكتابان اللذان ألفهما في تشيكوسلوفاكيا يشتملانِ مع «المزحة» على غالبية المواضيع الكبرى التي سيعالجها كونديرا لاحقاً في «كتاب الضحك والنسيان» (١٩٧٩) كما في « كائن لا تحتمل خفته» (١٩٨٤)، و«الخلود» (١٩٩٠) ويخون فيها

«التاريخُ» الإنسانَ الذي يعجز عن الحياة خارج التاريخ. وإن نزعة المذهب الشبقي، (éroisme) والمنفى، والطوباوية، والانتقام، تشكّل لحمة الهرجات (Farces) المأساويّة في الحياة، وتحلّ مكان «معناها»، فليس وجود الحياة هو أيضاً سوى وهم. فمن التيار الستاليني في تشيكوسلوفاكيا إلى فرنسا هذه الأيام، والآليات التي تؤول إليها أقدار فاعليّ هذا التيار الأساسيين وهما أمران متشابهان. ويجلب كونديرا مفتاح تفسيرهما ألا وهو كلّ ما يتّسم بالسخرية والذوق الرخيص (Kitsch)، والرقص الدائري، والغنائية، والألفة المنتهكة، والخلود، والنسيان، وسلطة الأطفال (Infantocratie)[1]... الخ. وثمّة العديد من أفكار المؤلّف التي تصاحب نسيج الرواية وتتخذ، أحياناً، شكل الحوار الذي يشعر فيه القارئ أنه مجتذب، فتعطي روايات كونديرا لا شيئاً من النكتة الطريفة ولا شيئاً من السحر الوقح وحسب، بل أيضاً بعداً إضافياً، البعد الذي طوّره في مقالاته تطويراً منفصلاً. وهذه المقالات المنشورة حسب الصدف قبل أن تجمع تحت عنوان «فن الرواية» (١٩٨٦)، قد نهضت بدور هام في التعرف على النوعية التاريخية والثقافية في أوروبا الوسطى، هذه النوعية التي تبقى مأساتها، في نظر كونديرا، دلالة على مستقبل مصير أوروبا جمعاء. وإن لم يعرب عن رأيه حول حظوظ هذا المصير، من حيث استمرار البقاء بعد التقلبات السياسية عام (١٩٨٩)، ورغم ذلك، ظلّ مثال عطاءاته اللامع للأدب المعاصر.

رُوسا ليكْسُوم (Rosa Liksom) (ولدت عام ١٩٥٨):

إن الأديبة الفنلندية التي كتبت باسم روسا ليكسوم المنتحل نشرت بمعية المصوِّر الضوئي جوكّا أووتيلا مؤلفاً بعنوان: «هيّاً يا موسكو هيّاً» (١٩٨٨). ويشتمل هذا الكتاب على أوصاف شخصية لأناس شباب من مدينة موسكو كما في «يرتدي العروسان ثياباً كما يلزم في عصر الفضاء. فقد اشتملت العروس بهندام أتاها مباشرة من زيّغي ستاردوست، وتباهى العريس برداء ابتكره ستارويّ سْوورسمان. وهذه الثياب، بمظهرها الاشتراكي والرومانسي، في آن

---

(١) «صغير القوم أميرهم» [المترجم].

واحد، سبق أن رسمها العريس عينه». إن روسا ليكسوم تكتب عن الحياة الهامشية في المدن العصرية وكأنّ الأمر يعني تجارب حقيقية تتبغ بتأثير جورج باتايّ، أو امبروز بيرّس، أو جان كوكتو. ويبدو أن هذه المرأة الشابّة الفنلندية تنعم براحة تامة في ديكورات سيبيريا الريفية التي نراها في «هيا قف يا غاغارين!» (١٩٨٧).

عندما عرضت روسا ليسكوم آثارها الخاصّة في مدينة هيلسينكي، كانت ترتدي بزّة عسكرية. ولبث نمط اللباس هذا إلى جانب النظارتين السوداوين مجدياً لها في لعبة الغميضة هذه التي تستمر منذ بضعة أعوام. ونحن نعلم أن هذه المرأة الشابة المتوارية خلف اسمها المنتحل قد ولدت في لابونيا وأنها جالت في جميع العالم، وقضت بضع سنوات في كوبنهاجن.

يمضي الشبان، خلال أقاصيصها، في حج إلى كوبنهاجن، ويكسبون لقمة عيشهم عاملين في مصنع نورويجي للأسماك أو يحلّون في مدينة لا اسم لها. وبوسعهم أن يعيشوا أيضاً في قرى لابونيا Laponie الصغيرة، فهذه القرى ما زالت أبواب بلوغهم أوروبا. «تتراكم الأيائل طوال الطرق وعلى جوانب القرى، وقد روّضها الجوع. والكثير منها تضع نهايةً لشقائها فتندفع، عند غبش الليل، تحت عجلات «الكاميونات» التي تنقل الخشب، فهناك أكداس من العظام ومن هياكلها العظيمة الدامية تنداح على حفر الحقول وجوانبها. [....]* فقد مات في الحال. وكانت الجثّة قد تجمدت عندما اكتشفها إيلّي عقب أخبار المساء» «محطة ليلية» (١٩٨٥).

روسا ليكسوم على ارتباط وثيق بالمدن الكبيرة في أوروبا، بيد أنّها تعود دوماً إلى فنلندا، إلى جذورها المتوغلة في لابونيا المتموقعة في آخر تخوم العالم، لكي تجد هناك النموذج ذاته للعلاقات البشرية، وهو الباقي لدى سكان المدن، أعني العلاقات التي يكوّنها العنف والهدم.

إن هذه النصوص المقتضبة بأسلوبها الوجيز هي حكايات تروي صنوفاً من الحياة غريبة أو هزلية أو مأسوية. وتفضّل الأديبة أن تكتب عن الناس، أو الجنود، أو الرهبان النسّاك. وحينما تتكلم عن الحب والنزعة الشبقية (érotisme)، فهي تختار حالات حيث تظلّ العلاقات دون أمل أو ماضية إلى ختامها. والناس الذين

يظلّون وحدهم يروون دون ملل حكاياتٍ معاشةً فظيعة في مونولوغات مقتضبة حيث تتكثّف الحياة تماماً في غضون بعض الصفحات: «أمسكت بسكين لحوم هذا القذر، وطعنته طعنتين أو ثلاث. يا إلهي! فهذا القذر لم يقم حتى بأي احتجاج بل انهار، ميتاً، على السرير الوحيد وهو سريري. فناديت مأوى المهابيل (dingues) وقلت إن زوجي قد انتحر، فقد طعن نفسه بطعنة سكين في جزء من جسده مجاور للقلب ثمّ مضيت لزيارة بعض الأصدقاء»: «جوف النسيان» (١٩٨٦).

سفند آجه مادسن Svend Age Madsen (ولد عام ١٩٣٩):

منذ بدايته عام (١٩٦٢)، نشر الأديب الدنمركي سفند آجه مادسن ثمان عشرة رواية ومجموعة أقاصيص، ما عدا عدداً آخر من المسرحيات ومن الأعمال الإذاعية ذات الأهميّة نفسها. وخلال هذه الفترة، تطوّر نتاجه تطوراً هاماً، فيما لبث يحتفظ بفكرة حول ما هو ملحمي وحول القصّة. فإنّ الحبكات المعروفة آنذاك والصيغ العادية لسرد الحكاية بقيت مقلّة بسخرية أو باتت محوّلة تحويلاً غير متوقع. وكذلك طفقت الآثار الجديدة تقيم دون كلل حواراً حول المواضيع في الآثار السابقة، وذلك مع قسط وافر من النكات الظريفة المتتالية.

إن نتاج سفند آجه مادسن، كما بالنسبة إلى جيل كامل من المؤلفين الدنمركيين، يقوم على عناصر مُركّبة (Composante) دُوليّة، وهي نزعة الحداثة في اتهامها الجذري الكتابةَ خلال عقد الستينات، وبوجه أخص حول مسرح العبث والرواية الفرنسية الجديدة. ففي روايات تُفكّكُ ذاتَها من جراء هدم التماسك المنطقي في سرد الحكاية، أخذ يبرهن أنّ القصص المنغلقة تقليدياً لا تقوم إلا بخلق وهمٍ لمعنىً ومجمل كامل، ولا يتواجد كلاهما من بعد في العالم العصري كما في «الزيارة» (١٩٦٣). وإذ اتخذ كأساس هذا الموقف الذي يجعل الأمور نسبية (Relativisatrice)، نشر هذا الأديب، في نهاية عقد الستينات، سلسلة من الكتابات لمحاكاة الفنون الأدبية الشعبية، والأساطير، والنماذج الروائية الكلاسيكية. فهذه الأعمال نصوصٌ يحاول فيها الشخصيات الروائية التحرّر من أدوارهم الضيّقة ومن تصورهم المنغلق لما هو حقيقي، كأدوار التصورات التي تقترحها نماذج سرد الحكايات الكلاسيكية

وتصورات الكائن التقليدية، فالتلاعبات بالألفاظ والأساليب تشكّل أساساً لمجمل المواضيع، مُحبطةً بذلك كل ترقبات المطالع من حيث النوع الفني وحقيقة الواقع، كما في «تصور أن العالم موجود» (١٩٧١).

وطوال عقد السبعينات، أخذ الواقع التاريخي والاجتماعي الحقيقي يقوم بدور أهم في الروايات. وتبلور الزمان والمكان بحيث أنّ السنوات والأماكن (Aarhus) باتت مذكورة. وهذه الفترة هي أيضاً التي يكتشف فيها الجمهور استخداماً يتوسّل به بقصد تأثيرات التسليات والتشويقات (Suspenses) الخاصة بالفنون المعترف بها. وثمّة مواضيع كفقدان البراءة، والحقد، والثأر، تُقدَّمُ بصفتها نتيجة للقهر الاجتماعي ولقيود النظام. فقد غدا سرد الحكاية وجودياً [أي مجرد الوجود] (Existentiel). فتثبّت هوية الإنسان في التبادلية المنشأة ما بين الحرية لفعل سرد الحوادث والشرط بأن يكون هذا السرد عن طريق الآخرين، كما في «فجور وعقاب في تلك الغضون» (١٩٧٦). وتكثّفت هذه الطريقة، خلال الثمانينات، وبنى الكاتب لنفسه عالماً وظيفياً يخصُّه هُوَ، وتُناط فيه الشخصيات بصورة متبادلة خارج نطاق الكتب؛ وبدأت القصص تتقاطع تقاطع المتاهات، فيما لبثت تُفَسَّر أو تعارَضُ أو تُنتَج مجدّداً بشكل متبادل وذلك مع «التعبير عن البشر» (١٩٨٩).

إن المؤلّف، عن طريق هذه الكتابة التخيلية (Fabulatrice) عمداً، يوضح الطريقة التي يخلق بها الواقع الحقيقي ذاته، مشفوعاً بسرد الحكايات. وبقدر ما يروي المؤلف الكثير من الأشياء، تتواجد بهذا المقدار إمكانات لتواجد هذه الأشياء. وبالتالي، وخلال هذه السنوات، استعادت القصة اعتبارها، وقد غدت كلمات فيتغنشتاين: «إن حدود لغتي هي حدود عالمي» بالنظر إلى مادسن كما يلي: «إن حدود القصة تمثل حدود عالمي».

لعالم التخيل لدى سفند آجه مادسن حياته الخاصة. ويسعنا، في أيامنا هذه وبحق، أن ندعوه: «رواية العالم». تتبجس فيه، دون انقطاع، عوالم جديدة زاخرة بتلاعبات ساخرة، وبالعديد من اللبس والغموض، وتضع أفق المطالع الإدراكي موضع التجربة. ولكن، حالما نبدأ التهجّم على هذا النتاج الأدبي، نجد فيه، بصفتنا قراءً، مادة اكتشافات مذهلة.

إدواردو ميندوزا Eduardo Mendoza (ولد ١٩٤٢):

ولد ادواردو ميندوزا في برشلونة ومن الممكن عدّه كاتباً يمثّل الأدب الإسباني المعاصر، استناداً إلى آثاره والفن الأدبي الذي اختاره، على السواء، ألا وهو فن الرواية. وفي عام (١٩٧٥)، عام موت فرانكو، - وكأنّ الأمر متعمّد - صدرت روايته الأولى «الحقيقة حول شأن سافولتا». واكتسب هذا التأريخ قيمة «رمزية» فدمغ بطابعه حقبة جديدة بالنظر إلى مجتمع إسبانيا وثقافتها، إنّه عهد سيشهد ارتقاء الديمقراطية وازدهار الآداب. وتواءمت هذه الانطلاقة مع رؤيا جديدة للماضي، واستخرج الشباب من التقاليد ما كان الأمثل فيها، دون العزوف عما بعد الحرب الأهلية. وإنّ التباعد الذي أقدم عليه ميندوزا عن مذهب الواقعية الاشتراكية، والتقنية التجريبية، على سبيل المثال، تباعدٌ واضح جليّ. ولكن، في الحين ذاته، لبث جلياً أيضاً تشبثه ببعض أسلافه كمثل خوان مارسيه. وكلاهما يتوسّلان ببرشلونة كلوحة خلفية، إذ تغدو المدينة شخصية روائية أو تكاد....

درس ميندوزا الحقوق، ثم عاش في نيويورك من عام (١٩٧٣) حتى (١٩٨٢)، وزاول هناك مهنة المترجم المفسّر في رحاب منظمة الأمم المتحدة. وفي هذه الأيام يقيم الأديب في برشلونة. وإنّ كتابه «الحقيقة في شأن سافولتا» قد منحه شهرةً، وأشار إلى ولادة طريقة جديدة لتصوّر العلاقة ما بين الجدّة والتقليد في سرد القصة. ولم يتم العدول عن التجريب، لكنه غدا تجريباً متحفظاً، وبخاصة، قد أُنيط بأولوية الحرص على التاريخ. فقام التوازن ما بين تأليف القصة وبنائها، وبين طريقة رواية الحوادث من جهة، وإغراء القارئ من جهة أخرى. فصارت تلاعبات الرواية آلياتٍ للحبكة وعوامل توترٍ بالنظر إلى من يتابع الحجة والبرهان.

خلف ما يقوم به ميندوزا من عمل، نفطن إلى ما يدعوه «الرواية الإسبانية الكبيرة»، ألا وهي أعمال سرفانتس، الرواية التشردية (Picaresque)، ورواية الفروسية عند بيريز غالدوس. وظلّ ميندوزا يؤلّف قوة سرد القصة لدى بيو باروخا (Pio Baroja)، وللموهبة الهجائية المتقلّة بشدة القلق لدى فالّيه إنكلان. وفي نهاية المطاف، استخدم الأديب الرواية الأمريكية المعاصرة،

التي يحاكيها ساخراً في كتابه «الحقيقة في شأن سافولتا». وإن نقطة انطلاق هذه القصة تصريح البطل، خافيير ميراندا، لأحد القضاة، التصريح الذي يرسم مجدداً ذكرياته حول اغتيال الصناعي سافولتا، بدءاً من ١٠ كانون الثاني / يناير (١٩٢٧). وإلى هذا الموضوع المركزي، تضاف وفيات عنيفة، حوادث عاطفية، تواترات سياسية مستلهمة من التاريخ، ووصف دقيق جداً للحياة في برشلونة ذاك العصر.

ثمّ، نشر ميندوزا «سر معبد الكنيسة المسحور» (١٩٧٩)، و«المتاهة ذات أشجار الزيتون» (١٩٨٢)، وفي هذين المؤلفين، يشدّد الأديب – مع لوحة خلفية سياسية مستمرة – على طابع هجائه بعض المواقف، وعمق وصف الشخصيات. وفي كتابه «مدينة المعجزات» (١٩٨٦)، عاد ميندوزا إلى حُجَّة حيث تختلط الحولية، والتاريخ السياسي، والتخيل الروائي. وبين معرضين عالميين، نُظم أولهما عام (١٩٨٠) والآخر في (١٩٢٩)، بقيت برشلونة ديكوراً لتصاعد أونوفريه بوفيلان البائس في طفولته، المناضل الفوضوي في مراهقته، ثم قاطع طريق، كرئيس منشأة واثق من نفسه، وبعد ذلك ببضعة أعوام، كرجل عدواني، مليونير أثرته أعماله التجارية، أي المضاربة العقارية وتهريب الأسلحة خلال الحرب العالمية الأولى. ويتلاعب ميندوزا بالتاريخ، ويصنع منه عنصراً يعسر فصله عن القصة. ومن أجل الحجّة ووصف الشخصيات أيضاً، يستغل الأديب أحوالاً مختلفة، كما كانت الثورات الفوضوية الأولى التي جرت في كاتالونيا، وكذلك بدايات الصناعة السينمائية الخجولة، أو ديكتاتورية بريم ودِه ريفيرا، أو مغامرات الطيران الأولى.

بيير مرْتنس Pierre Mertens (من مواليد ١٩٣٩):

ولد بيير مِرتنس في مدينة بروكسيل، عام (١٩٣٩)، من والد صحفي ومن أم مختصّة بالبيولوجيا. وهذا الكاتب رجل قانون مختص بالحقوق الدولية. وهو باحث في معهد السوسيولوجيا في جامعة بروكسيل الحرة (ويقوم حالياً بإدارة مركز علم اجتماع للأدب)، وقد حرر ما بين (١٩٦٤) و(١٩٦٦) «درساً خاصاً»، وهو نص أول، أثار اهتمام جان كايرول وكلود دوران. وطوال عشرين عاماً، تراوحت نشاطاته ما بين حقلين، الأدب والحقوق،

وأفضى التراوح إلى ظفر الأدب، عقب أن حاز جائزة ميديسيس (Médicis) عام (١٩٨٧) من أجل كتابه «الانبهارات». وقام مرتنس برحلات في الشرق الأدنى، اليونان، البرتغال، شيلي، قبرص، وإنّ هذه المهمات بالملاحظة القانونية أعانته على اكتساب حدْس ذهني يعي العالم ويحسّ به. وسوف يستخلص من ذلك أسس تصور فعّال للتدخل الأدبي، هذا التصور الذي يتميز عمداً عن نزعات مواطنيه إلى الانطواء.

على نقيض التأرجح الملاحظ عامّة من قبل كتّاب بلجيكا – التأرجح القائم على أساس الحالة الداخلية الحميميّة (Intériorité) أو الانصهار في أدب فرنسا – توخّى مرتنس الحفاظ على حقوق الذاكرة التاريخية لبلده. فيما استمرّ منفتحاً على عالم أفْسَحَ اتساعاً من الفضاء الفرنسي. وعلى هذا المنوال، قام بدور حاسم في تغيير الذهنية التي تشهدها بلجيكا الناطقة باللغة الفرنسية خلال عقد الثمانينات، فإنّ مرتنس لا يزال يجهد للتخلص من دور مجرد المُشاهد الذي يُعزى، على العموم، لهذا الأديب وذلك بقصد الاشتراك في المداولات بصفته رجل فكّر بمقدار كامل. وما يميزه تمييزاً خاصاً هو هذا الانتقال من كونه «مختصاً» ومتمرّساً بالكتابة – وهذا ما يظلّه هو مع ذلك – إلى ذفكر إجمالي، وهذا ما يجعل منه كاتباً، من حيث وظيفته، لا من حيث ميله الطبيعي.

وبادئ ذي بدء، قدّمت روايته الأولى «الهند أو أمريكا» (١٩٦٩) أحد منابع إلهامه، وهو طريقة اختراع بقائه الدائم، إذ يكثّف موطناً لخيال (l'imaginaire) السيرة. وتابع المنحى عينه في روايته «عيد القدماء» (١٩٧١). لكنّه في «المساعي الحميدة» (١٩٧٤)، و«أرض اللجوء» (١٩٧٨)، و«الإنبهارات»، اختلط البعد الشخصي بإعادة الاعتبار إلى التاريخ. وتقيم هذه الروايات الثلاث طريقة لتراتب الحالة الخارجية (Extériorité). وأبطال هذه الروايات يتأرجحون بالتتالي بمقدار وسطي بين دون كيشوت (Don Quichotte) وبين بانشا (Pança)، أي بين بول سانشوت، مهاجر شيلي، وبين الشاعر التعبيري الألماني غوتغريت بِنّ. وفي كل مرّة، يرى المؤرخ البلجيكي نفسهُ أنّه خاضع لنظرة غريبة، فتعمل هذه النظرة على تفجيرها

بساطة هذه الظاهرة لكنها، إذ تفعل ذلك، فهي تعيد إلى هذه الظاهرة الوجود الذي تسعى الذاكرة القومية المفقودة أن تحرمها منه. وفي آن معاً، تحوّلت كتابة مرتس. فقد تبعَ الانقطاعاتِ الزمانية والتقارباتِ المباغتة في الكتب الأولى، بحثٌ له المزيد من العمق في تعبير الجمل الموسيقية (Phrasé). فإنّ التباعد، الملتمس في عدم تتابع سرد القصة، وجد الآن مكانة في تعاريج الكتابة.

كان مرتس، منذ طفولته، ممهوراً بطابع الموسيقى. وثمّة لازمة من المواضيع تجتاز مجمل آثاره الأدبية (وجه النمر، الموسيقى...)، وهو أيضاً مؤلف كُتيّب أوبرا «شغف جيل» (١٩٨٢)، أخرجه موسيقياً فيليب بوئيسْمنسْ. وبإستثناء عدة مجموعات من الأقاصيص، فإن هذا القارئ المتيقظ والذي ينعم بثقافة عظيمة، يحتفظ بتحرير «دفتر ملاحظات» بوجهٍ منتظم في الصحيفة اليومية «المساء». وقد جُمعت نصوصُه الناقدة في «العميل المزدوج» (١٩٨٩). وهي تتشبث بالكشف عن راهنية الآثار الأدبية. وتشترك نصوصه في الصيغة ذاتها التي يُعرِّفُ فيها ضرورةَ ابتكارِه تعريفاً مدهشاً: «إن تصميم كتاب ما، ليس إثراء مكتبتك الخاصةَ بمجلد إضافي – فهذا الطموح نافل – بل هو انتزاع هذا الكتاب عينه من جميع المكتبات».

ليودميلا بيتروشيفسكايا (Lioudmila Pétrouchevskaïa) (ولدت عام ١٩٣٨):

لبثت ليودميلا بيتروشيفسكايا معروفة ردحاً طويلاً في الأوساط الأدبية الروسية، لكنّها لم تجد جمهورها إلا حديثاً جداً، أي عندما بوشر في السنتين (١٩٨٧–١٩٨٨) بتمثيل مسرحياتها وأقاصيصها المحظورة منها أو المبعثرة في مجلات، ثم جُمِعَت في مجموعة واحدة. وقد عرفها الجمهور السوفييتي، بصورة خاصة، بصفتها مؤلّفة مسرحية. مع حركة ألبيريسترويكا، راحت الاستوديوهات لدى الشباب ثم المسارح التي باتت مؤسّسية تتنازع مسرحياتها، فغدت بذلك إحدى مؤلفات المسارح الأكثر شعبية في الجيل الشاب (مع سلافكين وأخريات). وفي «سينزانو» (١٩٨٧) تثير ذكرى

مسرحية تشيكوف، فالبطلة رغم سعي لاهث إلى السعادة، أو من جراء هذا السعي، سوف تُمنى بالإخفاق ثم تُرزأ بالكارثة.

لدى ليودميلا بيتروشيفسكايا، ليس الشقاء هو الذي ينقضُّ على الشخصيات بصفته شقاءً اجتماعياً أو سياسياً. فهي لا تشجب جروح أو أوهان النظام. بل هي في صدد داء العيش الشقي والفظاعة اليومية والعلاقات المستحيلة ما بين الكائنات، وقبل كل شيء ما بين النسوة والرجال. ولذلك، ليس لمسرحياتها وأقاصيصها أي شيء مشترك مع الأدب «الملتزم» الذي يحتلّ في أيامنا صدارة المسرح. وليس هناك أي ضوء يغدو مُعوِّضاً ظلال اللوحة، وليس ثمّة أي استعلاء (Transcendance)، ('الله' التاريخ، الإنسان) يأتي معطياً معنى، أو مثبتاً نظاماً في سديم حوادث أو مشاعر من عالم أمسى شظايا. ولكن لا يعني الأمر، بسبب ذلك، نتاجاً متدنياً (Sous-produit) من مسرح العبث، وذلك لأنّ ليودميلا أعادت صلتها بتقليد الأدب الروسي. فالمؤلّفة كامنة تحت شخصياتها المجتثّة، الهائمة – بالمعنى الحقيقي والمجازي – دون معالم لها ولا أسر. فقد قالت: «في عملي لم أهرب يوماً من الأمور الرهيبة، لكني لا أكتب أبداً دون أن أحب شخصياتي لأني أحبهم جميعاً.» ليس لهذا الحب ما هو عاطفي، بيد أنّه يتيح لها الكلام عن أبطالها من سريرة ذاتها، فتتجنب هكذا شَرَك نزعة المنحى الأخلاقي Moralisme. فعلينا ألا نندهش البتّة إن عُنونت مجموعتها الأولى «حب لا يموت» (١٩٨٨).

إن أحد الأسباب لنجاح مسرحها هو حساسيتها حيال لغة الشارع، مع انزلاقاته دلالياً ومع نحْوه اللغوي ذي المفاصل المتفككة وتكراراته وتشوّشاته وإبهامه. وسبق لها أن قالت: «إنما فرحتي كلها، هي لغةَ الناس في الشارع. وأسجّل دوماً ما أسمعُهُ يقال حولي. ولا أذكر منها شيئاً سوى الأفضل الذي يبقى لي» وتلجأ ليودميلا إلى طريقتين: المونولوغ الداخلي المستمر أو ما كان أتباع نزعة الشكلية الروسية يدعونه الـ«سكاز» (Skaz) (أي أنّ الراوي يتكلم لغة شخصياته في نوع من المقال الحر غير المباشر). لأنّ الراوي، في أغلب الأحيان، يقص علينا حكايةً باتت حوادثها في طيات النسيان. وكتابها «حب لا يموت» يبدأ كما يلي: «ما كان القَدَر التالي لأبطال روايتنا....». وفي

أقصوصة أثارت استنكاراً في موسكو، تحت عنوان «نائيه» (١٩٨٩) والأمر يعني مجموعةً نمونجية من مُفكري موسكو، يقوم بوصفها أغبى فردٍ من هذا الرعيل، وجميع الآخرين يحتقرونه، وفي النهاية أعطت رؤياه الضيقة لوحة ذات قساوة واعية لما قد كان عليه الوسط شبه المنشق خلال عقد السبعينات. وأحياناً ما يُظهر المؤلف مباشرة ويَدَع حزنه يعرب عن بؤس الحياة البشرية. ولكن، على العموم، إنما حياد المؤلف الظاهر (حيث بمقدورنا أن نجد استئناساً بـــ تشيكوف) هو الذي صدم النزعة الأخلاقية السائدة في الاتحاد السوفيتي، أكثر مما فعلت فظاعة الشخصيات والحالات.

جوردان راديتشكوف Jordan Radickov (ولد عام ١٩٢٩):

عندما ظهرت مجموعة قصصه الأولى، منذ عام (١٩٥٩)، كان جوردان راديتشكوف يحتلّ مكانة خاصة تماماً في الآداب البلغارية. ومنذ البداية، أشارت أعماله، بكتابتها التقليدية، إلى التميز بغنائيتها وظرف نكتتها. وعقب عام (١٩٦٣)، تبدّت نتائج بحوثه المجددة، فقد اختفى الموضوع وخضع سرد الحكاية للتلاعب بالتداعيات وتجميع المقاطع المستقلّة ذاتياً بمقدار أكثر أو أقل. ويُلخصُ كل هذا، في عناصر مختلفة، تجربةَ المؤلف الروحية، رؤياه للحياة، وتفكيره الغنائي، ومحاولته لمعرفة وتقييم ذاته «المسيرات المعتمة» (١٩٦٦). وتجاوز راديتشكوف سريعاً هذا الاستيطان الحقيقي بل المتحفظ جداً، واستبدل، في العديد من القصص والأقاصيص والمسرحيات العنصر الغنائي بالسخرية والكاريكاتور والهزء المضحك في «مزاج شرس» (١٩٦٥)، و«اضطراب» (١٩٦٧)، و«أبجدية الصاعقة» (١٩٦٩). وبفضل مخيلته الباروكية الجامحة ومن خلال التلاعب والمرح المبتهج، ألقى الأديب نظرة بريئة وملاحظة، في آن معاً، على حياة البشر، لكي يترجم النزاع ما بين المبادئ القديمة لدى القروي والروح العصرية في الوجود الراهن.

لا بدّ من البحث عن مفتاح هذه الآثار في القَدَر التاريخي للقروي البلغاري. فمع تحول القرى إلى مدن، ثمّة العديد من العناصر السيكولوجية والروحية العريقة بقدمها، والمتحولة إلى حقيقة الواقع الراهن، تخلق من

الصراعات ما هو ساخر، ومضحك وكرنفالي. ومن خلال أساطير قديمة جداً، لكنّها جديدة بوظيفتها ومضمونها، أخذ راديتشكوف – وليس هو أيديولوجياً ولا واعظاً أخلاقياً – يترجم بكتابته الأصيلة تقهقر أخلاقية الحياة ونمطها، إلى جانب زوال القرية وبصورة أدق (زوال الذهنية الأبوية)، وكل ذلك لأجل ملهاة / مأساة تعرب عن وجوهها العبثية بالضحك. وإنّ راديتشكوف، بصفته إخبارياً (Chroniqueur) لقريته، كتب تاريخ سيرورة عالمية وعالج إشكالية راهنة جداً (وحتى أساسية بالنظر إلى بعض الأقطار) ألا وهي تَمَدّن urbanisation كوكب أرضنا.

خوسيه سَرَماغو José Saramago (من مواليد ١٩٢٢):

إن ما أقدم عليه خوسيه سرماغو وأفلح فيه، بعد أن تجاوز الخمسين من عمره، هو فرض نفسه، دون منازع، في عالم الرواية البرتغالية والأوروبية، عالمٍ كان في خضم التفجّر الروائي. وفرض نفسه خلال عقد الثمانينات، عقد «اليوبّيين» (Yuppies).

حاز نجاحَه الأول عام (١٩٨٠) مع ملحمته عن العمال الزراعيين عمالِ لاتيفونديو [وهم عمال زراعيون لعزبة مالكها غير مقيم latigundio]، وهي «منتصبون على الأرض». وعندما بلغ الثامنة والخمسين من العمر، بات سرماغو كاتباً محنّكاً مع أنه لبث مجهولاً وسبق له أن نشر قصائد وحكايات، ولا سيما حوليات. لكنّه بفضل الرواية، وجد نمط التعبير الملائم لجمُوح مخيلته. وسوف يغدو مؤلفاً تروّج مؤلفاته بسهولة. وكشفت الروايات الخمس، التي ألفها منذ تلك الفترة، النقاب عن قوّة ابتكاره الحيّة. فانطلاقاً من نواة النزعة الواقعية (Réalisme)، المحدودة تاريخياً والشبيهة بالواقع، عرف كيف يأسر انتباه المطالع طوال مئات من الصفحات، مجتذباً إياه دون انقطاع، من الواقع إلى الفنتستيكية [أي التفنن الخيالي وغرابته العجيبة]، ومن المعروف إلى ما يفوق الطبيعة، فيجعله يجابه الواقع البشري الحقيقي، المتعدد والمُتناقض، في فيض غامر من الرموز، فيض يحاذي نزعة الواقعية السحريّة.

يبدو أن موضوع آثاره المركزي يلبث موضع شرود الرحيل، المنوّط ببحث يسعى إلى أن يعطي المغامرة الإنسانية معناها. فالسفر – المنتمي إلى ثقافة البرتغال منذ أمد بعيد – والرحيل الشارد، على صعيدي الحقيقة والرموز، يزوّدان كتبه بِنْيتها، مع رفضه نزعة منحى الجمودية (Immobilisme) manchot فردياً وجماعياً. فالسفر وشرود الرحيل هما الرباط الحوار ما بين الفوارق. ومن كتابه «الإله الأكتع» (١٩٨٢)، استمدّ ازيو كورغي الأوبرا «بليموندا» Blimunda وهي لوحة رائعة تصف البرتغال الباروكي، وملحمة بناء دير وجُسَيْر (Passerrelle) طائر. وإن بليموندا، رفيقه بالترارسيتيّه سُوئيس، البنّاء النموذجي لهذا الدير، تنعم بمواهب غير معتادة في التبصير (Voyance). وقد أسهمت في تحقيق الحلم الهرطقي لطيران الأخ بارتولوميو دِه غوزماؤو، جامعةً لذلك إرادة قادرة على جعلها آلة طائرة ترتفع في الهواء.

إن ثراء الأوصاف وميل المؤلف إلى أنماط الخروج عن الموضوع قد جعلا من الحكاية نشيداً مستمراً، ساحراً أصيلاً. فالراوي يدمج الحوار في نسيج سرد الحكاية، ويُشابك اللهجة الحكيمة الساخرة، ومن ثم تولّدت كتابة تحاذي النثر الباروكي. وفي رواياته الثلاث الأخرى، يسترعي سرماغو، منذ السطور الأولى، انتباه القارئ بفكرة مباغتة وهي عند مصدر الرواية «سنة موت ريكاردو رييس» (١٩٨٤). حيث يحدث لقاء الشاعر بيسّوا (Pessoa)، بعد موته، مع شبيهه بالاسم ريكاردو الباقي على قيد الحياة. وفي «الطوّافة الحجرية» (١٩٨٦)، تخيّل الأديب قصة حب رائعة، فيما راحت شبه الجزيرة الأسبانية تنفصل عن القارة، وزاغت بصورة غريبة خلال المحيط الأطلسي. وإنّ كتابه «تاريخ حصار ليشبونه» (١٩٨٩)، يعطي نصاً آخر لحصار المسيحيين عام (١١٤٧)، أمام ليشبونه في عهد مسلمي الغرب (Les Maures)، وذلك انطلاقاً من لفظه «لا» التي قرّر مصحح للطباعة، بقرار لا يقوم على أي أساس، أن يضيف هذه اللفظة في وقت هام من سرد القصة التاريخية. وإذ نقترب نجد أنّ رحلة سرماغو ستكشف لنا عوالم أخرى....

كلود سيمون Claude Simon (ولد عام ١٩١٣):

تستقي أعمال الفرنسي كلود سيمون، الذي أعلن «أنه يفتقد المخيلة» بمقدار كبير، من المخيلة العائلية والتجربة الشخصية. لكنّه، قلّما يعطينا سوى سيرة طويلة. فهذا الروائي، الذي انتقل عبر الإجراء التجريبي للرواية الجديدة، قد مَنَحَ كتابته هذه المادة الأولى. وإن آثار كلود سيمون الأولى، بعد وضعها منذ البداية تحت بادرة بَحْثٍ ما، باردةٌ تتوخى الانفكاك عن الصيغ التقليدية. والنتاج الأول و«الغشاش» (١٩٤٥)، و«غولّيفير» (١٩٥٢)، و«تتويج الربيع» (١٩٥٤)، ينم عن تأثير فولْكنر. فالمؤلف يهتم اهتماماً خاصاً بشخصيات لا شخصية لها وخرقاء ولادعة. وروايته «الحبل المشدود» (١٩٤٧) وهي «خزان» حقيقي «لمواضيعية» (Thématique) كتابة كلود سيمون (وقد سطّرت الخطوط العريضة لتفكّر حول الفن)، وهي رواية استلهمها الأديب من سيزان، حيث يُهيمن نقد للتمثيل لن تكف أعمال الأديب عن التوسّع فيه. «فالكتابة لا تتيح تمثيل ما يُدعى الواقع الحقيقي، بل على عكس ذلك تتيح قول شيء ما يحتفظ، مع هذا الواقع تقريباً، بنوع من علاقة لتفّاحة مرسومة في لوحة فنية (أي طبقة هزيلة جداً من اللون الممدود على نسيج اللوحة) أي العلاقة ذاتها لتفاحة نستطيع تناولها ونهشها بشهية».

إن النموذج المرسوم بالألوان الذي استقطب تأمل كلود سيمون يفسح المجال لإدراك حقيقة الواقع الغني إدراكاً واعياً ويقترح تقنيات خصبة وملصقات وصف الواقع بشكل ترميم صور واستعادة رونقها.

ولذلك قام النقد بضمّ هذا الأديب سريعاً إلى «الروائيين الجُدُد» الذين يحتفظ معهم ببعض التجانسات. بيد أنه، بطريقة شخصيّة جداً، قد طوّر مع نتاجه «الريح» (١٩٥٧)، وأكثر أيضاً مع «العشب» (١٩٥٨)، صيغة أتاحت له أن ينيط محاولة استرداد الماضي – أو ماضٍ خاص – والاضطرابات والحركات الخاصة بالإدراك الحسّي أو بالوعي، مع التشوهات التي تلحقها الكتابة بما يُستردّ. وإنّ الذكرى المأخوذة في صورة يُثبتها اسم الفاعل الدائم، تصبح الحجة لكل أصناف التأملات النظرية والتساؤلات وأحلام اليقظة.

تعمّقت اهتمامات آثار الأديب المركزية إذ راحت تخلط «الرواية العائلية» (العشب: طريق مقاطعة فلاندرا، ١٩٦٠، و«التاريخ»، ١٩٦٧)، والحرب – وقد باتت الحرب ماثلة في روايته السابقة: حرب إسبانيا متواجدة تكراراً في «القصر» (١٩٦٢)؛ والحرب العالمية الثانية في: «طريق مقاطعة فلاندرا». ومن هذه الصراعات الكبرى ما بين المعتقدات ومآسي التاريخ، ولد انتقاد ضروري لقيم المذهب الإنساني Humanisme، انتقاد التقدم الذي ورثه قرننا. وإن فلسفة الأدوار، ومنحى روسّو الساذج، والإيمان بالتقدم أو بأيام مقبلة تنعم بدعة وهناء. أجل، إن الأيديولوجيات التي يلحظ موتها عصرنا ما بعد الحداثة، قد باتت على قيد النزاع مذ أربعين سنة ونيّف في هذا النتاج الأكبر وهو «من الحبل المشدود إلى الدعوة Invitation» (١٩٨٧).

مع كتابه «معركة فارسال» (١٩٦٩)، تُشرَعُ فترة جديدة. فعلى وصف مشاهد مقطعية وجامدة، وتأثيرات الإلصاق، وإدراك حاضر متقطع، يتفوق، حيناً ما، على استكشاف وعي واسترداد الماضي. فثمّة «ثلاثية» (١٩٧٣)، و«دروس الأشياء» (١٩٧٥)، وحتّى «نساء» (١٩٦٦) – وقد حُرِّر هذا المؤلف الأخير حول الرسوم الملونة للفنان ميرو ثم نشر بعنوان «جمة شعر بيرينيس» (١٩٨٤) – وركزت هذه الأعمال جهودها على كتابة انتشرت انطلاقاً من إمكاناته وحدها ومن ألفاظ تقاطعات الدلالات على نموذج الرسامين بالألوان الذين ينتمي إليهم سيمون، وهم: سيزانّ، راوشنبيرغ، بوسّان (أوريون الضرير، ١٩٧٠).

في أعقاب صَمْت استمرّ ستة أعوام، بات كتابه «الــ جيورجيك» (١٩٨١)، في آن معاً، مآل إجراءات اختيارية ورجوع سيمون إلى اهتماماته الأساسية. وإنّ إيقاعات الحرب والأرض، وإيقاعات الحياة والتاريخ أخذت تخلط في نتاج كامل التجارب المتشابهة، المنصهرة والمختلطة لأناس ينتمون إلى أجيال مختلفة. وأخذت حركة الجملة، التي لم تكف عن تصحيح ذاتها وعن الانطلاق داخل مماثلات جديدة، تتابع خطوات وتشردات جنرال من عهد الإمبراطورية، جنرال تقليدي وقاتل للملكية، ورجل شاب متطوع إلى جانب الجمهوريين الأسبانيين، وفارس متورّط في هزيمة عام (١٩٤٠).

ولكون كتابه «السنط» (Acacia) (١٩٨٩) قد يُحاذي بمقدار أوفر ذكريات مؤلفه، فهو يبدي تحكماً بالكتابة مدهشاً. وراحت أعمال الأديب تستعيد السيادة على ذاتها. وتعيد عملها على الصور ذاتها وعلى المواضيع نفسها، ولكن داخل جملة تزدان بالمزيد من النقاء والذوق. وعن الرواية العائلية والرواية عن الحرب، وقد اختلطتا ثانية على نحو وثيق، تنفصل الصورة الغائبة لوالدٍ (والد كلود سيمون، ضابط بمهنته، وقد قتل عام ١٩١٤) فيما كان ابنه في العام الأول من عمره تُلاحق وجودَه الغامض كتابةُ الأديب مع سعيه الذي افتقد منحاةً.

وطفقت نظرة أخرى على العالم تُنجَز في حيِّز نصوص هذه الأعمال الأدبية التي تبدي، لحقيقة الواقع، اهتماماً لا يوازيه من بعد امتياز المواضيع النبيلة. فكل شيء، وحتى الأشد تفاهة والأسوأ دناءة، قد يفضي إلى أن يوفّر أعمق التفكرات، وكذلك كل ما يفلت من الوعي والأحلام إبان اليقظة. فالجملة عند سيمون تستحوذ على أي شيء تافه فتنسج حوله – في توسعه اللامحدود – التساؤلات، وأصناف شدة القلق، وحماسات الوجود الأعمق أساساً. ويخبرنا المؤلف، في غضون ذلك، أننا لا نعرف يوماً العالم – وأننا لا نعيش أبداً وجودنا الخاص إلا من خلال الخطوط العريضة والمعارف الثقافية المُخزَّنَة، مهما يكن العنف الذي نزعم به أننا ننبذها.

إن الروائيٍ عينه متورط في هذه الظاهرة، كما يذكرنا بهذا الوضع سيمون، مستشهداً، طوعاً منه، بـ هنري برولار، حيث يقوم ستاندال (Stevdhal) (إذ حسب أنه يصف اجتياز الجيش الإمبراطوري جبال الألب)، باكتشافه بعدياً وصف صورة تمثّل مشهد ذاك الاجتياز. وقد أفلح أدب «ما بعد الحداثة» في استيعابه هذا «التناذر من برولار Brulard»، ويسعنا أن نقرأ في ميله المعلن إلى الاستشهاد والتقليد، طريقة أنيقة لنهوضه بميراث لا يمكن التخلص منه. ونلبث دوماً مغشوشين بما يستأسرنا وما نحسب أننا نسيطر عليه.

ومن ثمّ، ليس من العجب أن غالبية روايات تنكشف، أخيراً، كسعي حقيقي إلى الهوية، كسعي يقوم به غالباً مع الحنين إلى أصول الجذور، كسعي

الجدود الأقدمين الذين تُضاعف خبرتُهم خبرةَ الراوي وتتيح له أن يعرب عن ذاته، بدل أن يعرف ذاته. فإن هذا النتاج الأدبي القوي الذي يجهل التنازلات، والذي توجته جائزة نوبل عام (١٩٨٥)، يسأل في أيامنا هذه الأدب الأوروبي عن مساءلته المتكررة دون هوادة: «كيف تعرف، وما الذي تعرف؟»

داغ سولستاد Dag Solstad (من مواليد ١٩٤١):

احتل الشاب النرويجي داغ سولستاد مكانة من الصدارة الأولى في مجموعة الجانبية (Groupe-Profil) الأسطورية خلالَ عقد الستينات. وكانت هذه المجموعة تحتقر سرد الحكاية الروائية التقليدية. فهؤلاء المؤلفون الشباب في النرويج أدخلوا واختبروا أفكاراً شتّى من نزعة الحداثة المتأخرة. وإنّ انحيازاً للانفعالية المنتظمة قد كان أحد مفاتيح النجاح لهذه الثورة المؤسسة على التقليدية (Traditionalisme) والإقليمية (Provincialisme) وراح هؤلاء المؤلفون الشباب يقومون بدور المعاصرين المستنيرين ما بين أحدث الطلائع في باريس، ونيويورك، وبوينس آيرس، فيما لبثوا يسعون باحثين في تاريخ الأدب النرويجي عن تاريخ الأبطال المهمّشين.

أما التغيير العنيف فقد طرأ في عقد السبعينات. فتبوأ سولستاد مجدّداً صدارةَ خطوط التاريخ. وانقطعت النزعة الحداثوية عن كونها تياراً طلائعياً، فباتت تُستخدم بغتةً كراية لمذهب الواقعية الاشتراكية التي حظيت بذلك نجاحاً عظيماً في النرويج، ولكن متأخر المفعول. حيث أنّ نزعة الماؤوية [السياسية / الأدبية] (Maoïsme) في النرويج – وهي حركة أوبيريت تسدي المواعظ الأخلاقية على غرار ما كان يفعل «ماو» الثوروي – توخّت أن تكون تياراً أدبياً، في أعقاب مسيرة لا إرادية وهزلية بقيت ردحاً طويلاً. وفي عام (١٩٨٠)، أنجز داغ سولستاد القطيعة مع هذا الأدب السياسي إنجازاً كاملاً. ونجم عن هذه القطيعة سلسلة من الروايات المرموقة التي انتمت إلى هذا الانشقاق أكثر منها إلى التمرد والثورة.

نجد في هذه الروايات الآثار الجليّة لمعلم في الأدب، وهو كنوت هامسون (Knut Hamsun). فثمّة مشابهات ماثلة فيها: فكلاهما أنجز أعمالهما

في بعض الأحيان بصفتهما مفكرَين سياسيَين متطرفَين، وبصفتهما كاتبَين ترتدي مقالاتهما اللبس والغموض. فإنّ كتابة سولستاد كتابة محترف، بيد أنّه من العسير محاكاتها وترجمتها.

إن الإعراب بدقّة عن الدينامية الخلاقة الكامنة في صميم هذه الأعمال الثرية بالعديد من المعاني، إعرابٌ منوط ببرهانٍ مستحيل. ومع ذلك، هيّا بنا نُقْدِم بمحاولة في الرواية «أريلد أسنس» (١٩٧٠-١٩٧١) فنشهد تحولاً مزدوجاً. في البداية، تطور البطل أريلد أسنس Arild Asnes، فمن كاتب مستقل صار راوياً مناضلاً، ثمّ هناك تغيّرت الكتابة التي انتقلت من نمط حداثي (Modemiste) إلى نمط آخر يتبع المنحى الواقعي. وعلى عكس ذلك هو «وصف الفنان الشاب بريشته» للأديب جويس. فإنّ الحركة لدى سولستاد تنطلق من الفن إلى السياسة، كمثل طريق يمضي صوب العالم، عازفاً عن فن قد بات لا يؤبه به البتّة. وعندئذٍ، يصير دور الفن المفارق، إذ يغدو مناقضاً للفن (Anti-art)، ودوراً يدمل الحفرة التي تفصله عن الحياة. ويفضي هذا الخيار إلى التاريخ. ومن ثم، هناك الثلاثية الروائية عن الحرب العالمية الثانية، وهي محاولة تقنية – لكنها فاشلة – لوضع الفاعل في سياق حيث يغدو الحاضر في منظور مع الماضي والمستقبل. ويظهر هذا الأمر في أحدث روايات سولستاد كهدف مأساوي وميتافيزيقي [ما ورائياتي]، فالحاضر لا يُصنع إلا بالعديد من ماضٍ مُتكرّر.

تسجل النصوص هذه القطيعة بمعزل عن كل بديل ممكن. وإنّ تفضيل الفن على الحياة يغدو عندئذٍ مستحيلاً كما هو تفضيل الحياة على الفن. ومع المخاطرة بأن تمسي الآثار الأدبية تكرارية، فهي تصير نصاً بينياً (Intertexte) عظيم الاتساع وتقطنه هزلية كئيبة هائلة الحجم. ويُعالج مؤلّفه «رواية ١٩٨٧» (١٩٨٧) موضوع التاريخ والمؤرخ. وتجهل هذه الرواية المستقبل، كما تجهل الابتهاج العارم الكامن في التحرر من «الزمان». ففي هذا النص المُنكفئ إلى الماضي (Rétrospectif)، تشكّل روايات الأديب السابقة مكتباً من المرايا حيث يستبدل المنظور بسوَيداء لا موضوع لها. وهنا، على نحو أوضح من أي يوم مضى، يتجلّى داغ سولستاد أديباً ساخراً

بالمعنى الذي أراده كيركغارد من كلمته: «تصادف هنا الفاعل الساخر. ففي نظره، فقد الواقع الحقيقي كلَّ صحةَ، وبوجه مطلق؛ فهو يرى أن هذا الواقع قد بات صيغةً غير كاملةً ودوماً مزعجةً. وإن واقعاً حقيقياً جديداً، رغم هذا، لا يلائمُهُ بمقدار أوفر».

ثمّةَ مفاجأة جديدة، صدر كتاب سولستاد الأخير بعد أن أبرم الأديب التزاماً لثلاثة أعوام لدى الصناعي العملاق «أكبر». فقد أصبح المعلّم مؤرخ المنشأة. فترى هل من الصدفة أن دُعي الكتاب «قفا الميدالية» (١٩٩٠)؟ وزعم سولستاد أنّه توخّى كتابة عمل لا مسيحي وإن جعل من نفسه رساماً بالألوان للقصر بالمعنى الذي صار به فيلاسكيز وغويا [خلال القرنين ١٨ و١٩]. فهل الأمر يعني استسلام سولستاد؟ أم ثمة أمرٌ يغيب عنا؟

بوتو شتراوسْ Botho Strauss (وُلد عام ١٩٤٤):

ولد بوتو شتراوس في الثاني من كانون الأول / ديسمبر عام (١٩٤٤) بمدينة ناومبورغ أن درِسآل الألمانية. ويُعدّ من أهم المؤلفين المسرحيين الناطقين باللغة الألمانية في عصرنا، رغم أنه لا ينحصر البتّة في هذا الفن الأدبي. وإذ رغب في أن يضع مرآة إزاء المجتمع والفرد على السواء، وأن يعمل بمسرحياته أكثر منه بشخصه، تجنب شتراوس المقابلات الصحفية وكل نوع من الولع بالشخصية والتعلق بها. وعقب أولى دراما له «المصابون بوسواس المرض» hypocondriaques (١٩٧٢)، نعم سريعاً بشهرةٍ مع مؤلفه «وجوه معروفة، عواطف مختلطة» (١٩٧٥).

منذ مسرحياته الأولى، تعرّف القراء على وسائله الأسلوبية وجملة المواضيع الخاصة به (Thématique) (الهوية، والأدوار والتصرفات الاجتماعية، بل أيضاً الآراء الجوانية، والانفعالات، والتفكرات، وبموجز القول، التوتر ما بين الهوية الاجتماعية والهوية الشخصية). وسعياً منه إلى جعل هذا التوتر جليّاً، غالباً ما شفع شتراوس حالات يومية بحوارات تافهة في ظاهرها، لكنّه لبث يَقرنُها بعناصر باهظة، وغريبة ومن نزعة سوريالية، وبألغاز، وبمرجعيات إلى خرافات وأساطير، حتى أفضى به الأمر إلى

غموض أسطوري، وذلك لكي يحول دون كل قراءة سطحية تفتقد التفكّر وتذهب إلى نزعة واقعية بحتة.

إن إشكالية الهويّة التي عالجها مع تأثير تباعدي [تباعد الممثل عن شخصيته المسرحية Distanciation] عن طريق إدخاله أحلام اليقظة، وإدراكات ذات نزعة واقعية، وإشكالية تمثّل موضوع القصة: «شقيقة مارلين» (١٩٧٥). أما «نظرية التهديد» (١٩٧٥) فهي مسرحية تحلل شروط الكتابة وإمكاناتها في مضمار التوتر ما بين الواقع الحقيقي والواقع غير الحقيقي. واهتم شتراوس أيضاً بعلاقات العشق التي تُخفِقُ وتتكسر، كما يحدث الأمر في القصة «الإهداء» (١٩٧٧). وراح يحلل، في آثاره اللاحقة، مسائل الوجود والظهور، ومسائل الأهمية المفترضة والعجز الحقيقي، وذلك في «ثلاثية المشاهدة المتجددة» (١٩٧٦)، والتعايش القائم على أساس الشعور الإنساني، كما في «كبير وصغير» (١٩٧٨) والشعور بالإخفاق في «بوموّ» (١٩٨٠). أمّا «المهزلة المرحة كالديفي» (١٩٨١) فهي مسرحيّة لا يطال تفسيرٌ منطقي مضمونَها وتنغلق هذه المسرحية عن كل انتماء لها بفنٍّ أدبي محدّد.

بعد روايته «أزواج ومارّة» (١٩٨١)، كتب شتراوس روايته «الرجل الشاب» (١٩٨٤) والمسرحية «الحديقة العامة» (١٩٨٤)، وذلك قبل عودته مع روايته «أي شخص آخر» (١٩٨٧) إلى تحريره بسرعة نبذات إجمالية لسرد الحكايات. وفي عام (١٩٨٨)، ألّف ثلاث مسرحيات جديدة «الزمان والغرفة»، و«الزوّار»، و«الأبواب السبعة». وإن كانت هذه المسرحيات الأخيرة «حكايات» حول ما هو يومي إليه، كما يشير إلى هذا العنوان، فإنّ المسرحية «الزوار» كُرّست لعالم المسرح، وللممثلين، وللجمهور في آن معاً.

وفي أعقاب نتاج نثري آخر «مؤتمر، سلسلة الإهانات» (١٩٨٩)، كان شتراوس أحد الأوائل الذين عرضوا نتاجهم على خشبة مسرح اتحاد جمهورية ألمانيا الفدرالية وجمهورية ألمانيا الديمقراطية. وعنوان المسرحية باهظ بالمرجعيات «كورس نهائي» (١٩٩١). وبوسعنا، وبصورة خاصة، أن نرى فيه التلميح إلى السمفونية التاسعة للموسيقار بيتهوفن مع كورس نهائي مقتطف من «نشيد للفرح» L'Ode à la joie لـــ فريديريخ شيلر (Friedrich Schiller)

الذي تم اختياره نشيداً أوروبياً. وقد يحسن، على منوال شتراوس، أن نشير بذلك إلى ضرورة التفكير في ألمانيا، قبل كل شيء، في السياق الأوروبي.

إنّ هذه المسرحية «كورس نهائي» Chaeurfinal المؤلفة من فصول مستقلّة نسبياً، ترسم في الصورة الضوئية لذكرى الفصل الأول، مرة «أخيرة»، وصف مجتمع الجمهورية الفدرالية. وفي المرآة التي يمدها حرفياً الفصل الثاني إلى هذا المجتمع، أتت تنعكس حكاية العصر والتفاهات، حكاية إخفاقات الحب وإخفاقات حياة الفنانين، فيما راح الفصل الثالث يعالج موضوع عجز الأساطير والرموز التقليدية للتاريخ الألماني، إزاء المشكلة التي تكونها الضرورة، في نظر ألمانيا، للتغلب على ماضيها القريب والبعيد.

مونيكا فان بائيميل Monika Van Paemel (وُلدت عام ١٩٤٥):

تتألف رواية السيرة الذاتية الموالية للمذهب النسوي (Feministe) من خمسة أجزاء: «الآباء اللعينون» (١٩٨٥) للأديبة البلجيكية الناطقة باللغة الدرلاندية مونكيا فان بائيميل، وهي رواية ذات طبقات تتيح عدة قراءات حسب وجهة النظر التي يُدعى القارئ إلى اتّباعها. فبوسيلة قصص مقطّعة، ومونولوغات داخليّة، وقطع مبعثرة مقتطفة من يوميات حميمة، ومن حوليات تاريخية، ومن مطالباتٍ وشكاوى، تعالج مونيكا فان بائيميل، من بين أمور أخرى، موضوع الاستكشاف الغامض لبلد الأصل، لتأثير المتدني في مجتمع النزعة الشبقية (érotisme) ولمشكلة «كيفية العيش». راحت تتساءل حول عنف العصر وغرائز عالمنا التي تنزع إلى هدمه وتندهش أيضاً من قدرتها على الحياة والكتابة رغم هذا العنف وغريزة الموت هذه.

فيما يخصّ إشكالية التحرّر، يلبث الجمع [ضد الفرد] في عنوان الرواية جمعاً ذا دلالة ومغزى، الآباء الـ«الأسياد»، هم المسؤولون عن حكاية الكائن الإنساني البائسة، حكاية سُطرت بالدموع والدم. بل، بصورة خاصة، لغة «السادة» (Messieurs) هي التي تحلل تحليلاً ناقداً، لا جرم أنهم ينطقون بلغة الأوامر، والعنف، والمونولوغ، والتواصل. لكن رؤيا الأديبة عن العالم تتسم بجم من المسحات المستدقّة. فالأمهات مسؤولات هن أيضاً عن وضعهن من

جرّاء الشكاوى الهيستيرية التي ينسقن إليها، ومن جرّاء تفضيلهن دور الضحية. وجهدت مونيكا فان بائيميل في الكتابة تطلعاً إلى مستقبل حريّ بأن يعاش، وعسى تصير فيه صلة الرجال بالنساء مبنية على أساس التكافؤ. وليس في هذا النتاج أية أيديولوجيا متحجرة، بل ثمّة كتابة ممهورة بالذكاء.

في المقتطف التالي، تخاطب الأديبة أباها و«السادة» بصوت شخصيتها الرئيسية:

«لم أغدُ مواليةَ لنزعةَ السلام، مختلةَ العقل، (فنحن مولعات بهذا التعبير التافه)، ولا ضحيةَ راضيةَ. بل لديّ رغبةَ في مجابهةَ الضربةَ بالضربةَ، (فهي ارتكاس réflexe جيد، أليس كذلك؟) وهل أمد الخدّ الآخر؟ أجل بكل تأكيد، ولكن من أجل قبلةَ! فأنا لا أريد مشاغباً إلى جانبي، ولا طاغيةً oppresseur في سريري، ولا هداماً في مطبخي، ولا أباً يترصد أبناءه وبناته. وما قد يسرّني هو أن أمعسهم معساً، هؤلاء السادة، وأن أشتّت حبةَ الشقاق المُفسدة (....) وليس لدي انطباع بأن الترجيات والتوسلات سيكون لها أيةَ جدوى».

كريستا وولف Christa Wolf (ولد عام ١٩٢٩):

ولدت كريستا وولف في ١٨ آذار / مارس (١٩٢٩) بمدينة لاندسبيرغ البولونية عند نهر فارتا. وانتمت عام (١٩٤٩) إلى الحزب الشيوعي لألمانيا الشرقية ودرست اللغة الألمانية من عام (١٩٤٩) إلى (١٩٥٣) في مدينتي إيينا ولايبزيغ.

ولا تزال تعيش منذ (١٩٦٢) من نتاج قلمها في برلين وقرب ضاحية غوسترو في ميكليمبورغ التي استخدمت منظرها الطبيعي بمثابة ديكور لبعض رواياتها وقصصها ومنها: (كريستا، ت [T]... ١٩٦٨؛ وحادث طارئ، ١٩٨٦؛ ومشاهد صيفية). ومن سنة (١٩٥٥) إلى (١٩٧٧) كانت عضواً في لجنة «اتحاد للكتاب». من (١٩٦٣) إلى (١٩٦٧) مرشحة إلى اللجنة المركزية في S.E.D، وعضو في أكاديمية الفنون في جمهورية ألمانية الديمقراطية، وأكاديمية اللغة والأدب في دار مسشتانت، وأكاديمية فنون برلين / الغربية وحازت على العديد من جوائز الأدب في الألمانيتين الفيديرالية والديمقراطية.

من الممكن وصف كريستا وولف بأنها «مؤلفة لجميع ألمانيا»، لأنه ليس ثمة من كاتب قد حظي عمله بمثل هذا الترحيب في الدولتين الألمانيتين. ولأن مواضيعها، مثل: ازدهار الفرد شخصياً في مجتمع يتوخى أن يكون جماعياً: كريستا، ت..)، والانقياد إلى بصمات الطفولة (لُحمة الطفولة)، والتفكرات حول دور المرأة (كاساندر، ١٩٨٣)، والخطر النووي الذي يهدد البشر بالهدم الذاتي (حادث طارئ)، وعلاوة على انتماءاتها العديدة إلى هيئات سياسية وفنية، هي مواضيع تشير بوضوح إلى أنها قد اعتبرت دون انقطاع نشاطها الأدبي بمثابة تفكر واعٍ لمسؤولياتها حيال المشكلات الراهنة.

إن آثار كريستا وولف مثال على تطور الأدب في جمهورية ألمانيا الديمقراطية سابقاً. وقصتها الأولى «أقصوصة» (١٩٥٩)، وروايتها: «السماء المقسمة» (١٩٦٣) قد تمت كتابتهما في روح «مؤتمر بيتر فيلد» الذي توخى أن يسهم الأدب في بناء النظام الاشتراكي. وسبق لعملها التالي أن آذن بنهاية «طريق بيتر فيلد». وروايتها «كريستا، T...» قد ألحقت بها الملامة بأنها تابعة لنزعة الفن الحميمي Intimisme غير المجدية. ففي هذه الرواية، كما في قصتها (بعد ظهر حزيران) التي نشرت قبل ذلك بسنة – في أعقاب تفسير جديد للنزعة الرومانسية في ألمانيا الديمقراطية – بدأت كريستا وولف تمزج الانطباعات والمخيلة والتفكرات. وعززت كتابتُها «لحمة طفولة» هذه النزعة إلى الذاتية. أما موضوع الرواية فهو التساؤل عن أسباب التيار الفاشي، وتأثيراته، على البشر، ولا يزال السؤال الهام مطروحاً، فتُرى «كيف وصلنا إلى ما نحن عليه؟»

إن نتاج كريستا وولف الأدبي الرئيسي هو قصة كاساندر، «مع هذه القصة أنا ماضية إلى الموت»، كذلك كتبت في المقدمة. فقد جمعت في هذا الكتاب جميع مواضيعها وجعلتها تنحو إلى ضوء الأسطورة العريقة في القدم (السلطة وسوء استخدامها، اللغة كأداة للسيطرة، الحرب ومنطق الحرب، وكذلك الإعداد الداخلي، ودور المرأة). وراحت تدعو إلى التغلب على مذهب «ماني» في تصارع الخير والشر Manichéisme، الصديق / العدو، وخصومة الكُتل. وبفضل تحليل دقيق، أظهرت العلاقات ما بين العدوان والعنف وسيطرة الرجال.

إن مؤلَّفها «ما يتبقى» Ce qui reste (١٩٩٠) الذي يروي أنّ الدوائر السريّة في ألمانيا الديمقراطية كانت تراقبها، قد تسبب بمساجلة أدبية. وقد طالتها الملامة لأنها لم تنعمْ بالشجاعة لتنشر نصها في العصر الذي كان الحزب الشيوعي فيه متقلداً زِمام السلطة. وقد أظهرت مجدّداً هذه المساجلة الوضع العسير حيث كان الكتّاب متورطين في جمهورية ألمانيا الديمقراطية. وقد كتبت في نصها «مشاهد صيفية»: «لكننا لسنا حتى الآن عند الختام. وعلاوة علي هذا: إن التقدّم في الهرم أيضاً الكفّ عن جعلنا دوماً أي فرد آخر مسؤولاً عن كل ما يجري لك». فعساها تستطيع البقاء على موقفها هذا في ألمانيا المتحدة.

فهرس

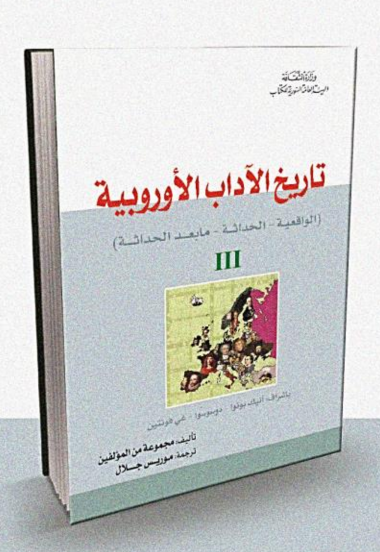
الصفحة

الصفحة

الصفحة

الطبعة الثانية / ٢٠١٣م

عدد الطبع ١٠٠٠ نسخة







www.syrbook. gov.sy

E-mail: syrbook.dg@gmail.com

هاتف: ٢٣٢١١٦٤

مطابع الهيئة العامة السورية للكتاب - ٢٠١٣م

سعر النسخة ٤٥٠ ل.س أو ما يعادلها